هَرَمُ الْأَفْلَاجِ

هِزَّةٌ مِنَ الطَّرَبِ الْمِصْرِيِّ

لِلشِّعْرِ الْعُمَانِيِّ

2021=1443

للدكتور محمد جمال صقر

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

جامعة السلطان قابوس

بِسْمِ اللَّهِ

سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى وَبِحَمْدِهِ

وَصَلَاةً عَلَى رَسُولِهِ وَسَلَامًا

وَرِضوَانًا عَلَى صَحَابَتِهِ وَتَابِعِيهِمْ

حَتَّى نَلْقَاهُمْ!

فِهْرِسٌ

مُقَدِّمَةُ الْكِتَابِ[1]

لما اجتمعت في هذا الكتاب مقالات لم تجتمع لي كتابتها في وقت واحد، بل تتابعت من قديم إلى حديث- استحسنتُ أن يتقدمها نيابةً عن المقدمة التقليدية، هذا الحوارُ الصحفي الذي دار بيني وبين الأستاذ عبد الرزاق الربيعي، ونشر سنة 2005، حين زرت جامعة السلطان قابوس؛ فقد اشتمل على كثير من الأفكار التَّقْديميّة الأوَّليَّة، ثم هو متوسِّطُ الزمان بين هذه المقالات، وأصدق تعبيرا عني عندئذ من أي تقديم آخر أكتبه الآن.

عبد الرزاق الربيعي[2]:

عملت بجامعة السلطان قابوس سنوات، واليوم تعود إليها زائرا؛ فماذا يعني لك هذا الصرح العلمي؟

محمد جمال صقر:

لقد مازجت حقيقة هذه الجامعة مدة كانت فيها شغلي ومضمار ركضي، ثم مازجت خيالها مدة كانت فيها أذكار صباحي ومسائي؛ فكافأني المقدار بوصل ما بيني وبينها؛ فأنا الآن في

---

[1] لولا الدكتور محسن بن حمود الكندي مدير مركز الدراسات العمانية السابق بجامعة السلطان قابوس، ما كان هذا الكتاب؛ فقد أحسن الظن بأعمالي العُمانيّة، ورَغِبَ في نشر كل ما يَأْتَلِفُ منها؛ فجزاه الله عني خيرا، وجعلني عند حسن ظنه!

[2] شاعر معروف، أشرف على "آفاق" الملحق الثقافي بجريدة الشبيبة العمانية.

حيثُ تَمَنَّيْتُ، كأنما تيسرت لي آلتا زمان ومكان معا، فراجعت بهما ما كان!

إن في عقلي وقلبي من هذا الصرح العلمي الباذخ، معنى الحرية الرشيدة؛ فمن طبيعة الجامعات الحديثة أن تستنفر طاقات أساتذتها إلى آخر وسعهم، لا كالجامعات القديمة التي تكفكف منها إلى آخر ضيقهم بسلطان التقاليد القوية الراسخة المتسلطة. وأقل ما يقابل به الأستاذ تلك الحرية المتاحة له أن يطلق من أجلها عن خيول إبداعه إلى آخر مدى السبق.

عبد الرزاق الربيعي:

طريق الألف ميل يبدأ بخطوة؛ فكيف كانت خطواتك الأولى في عالم النقد؟

محمد جمال صقر:

كان "الاختيار" أولى تلك الخطوات، كما قال صاحبنا:

نابَ عَنْكَ الَّذي تَخَيَّرْتَ إِذْ كانَ دَليلًا عَلى اللَّبيبِ اخْتِيارُهْ

اخترت الدراسة التي تلائمني وتنفعني؛ فلا أحب أن أُعَطِّل مَيْلي، ولا أن أُضَيِّعَ وَقْتي. وهكذا قليلا قليلا تَجاوَزْتُ من اختيار الكلية، إلى اختيار القسم، ثم إلى اختيار رسالة الماجستير، ثم إلى اختيار رسالة الدكتوراه، ثم إلى اختيار الأبحاث التالية بحثا بحثا.

لقد تيسر لي أن أعاني في ذلك كله، أفكارا خَطَرَتْ لي في خلال اجتهادي في طلب علوم اللغة العربية وفنونها، وأن أعالجها، وألا أخضع لأفكار غريبة عني مهما كانت وكان مفكرها! ومن ثم لا أحب لطالب أي من تلك العلوم والفنون، أن يجلس إلى طلابٍ مثله – وكل أهلها طلاب في حضرتها – يَتَكَفَّفُهُم مسألة علمية أو فنية!

ولقد أنشأ لي ذلك مشكلات ربما خافها مثل هؤلاء الطلاب المتكففون، من مثل أن من يتبنون أفكاره يظل يكلؤهم ويذود عنهم، حتى إذا ما خالفوه إلى أفكارِهِمْ هُم اطَّرَحَهُمْ للسباع! ولكنني انتهيت إلى أن هذه الحياة الواحدة التي نحياها، تحتاج إلى أن نغامر ونتحمل في سبيل أن نكون أنفسنا لا أن نكون غيرنا! بل انتهيت إلى أن هذا المسلك الشريف نفسه، كفيل أخيرا بعطف أولئك الأساتذة الغاضبين، على هذا السالك، بعدما يرون من صدقه وجِدِّه واجتهاده ونزاهته.

عبد الرزاق الربيعي:

وماذا عن الكتابة الشعرية، وإلى أي جيل شعري تنتمي، وهل أخذتك الجامعة من الشعر؟

محمد جمال صقر:

كانت منزلة عمل الشعر عندي دائما، بعد منزلة علمه: أقرأ، وأستمع، وأجتهد أن أسبر غور الشعر، وأعرف سره. وربما

عكفت حينا على عمل قصيدة في فكرة من همومي، حتى تجمعت لي مجموعتان: "لبنى" –وقد صدرت عن دار القبس بالقاهرة سنة 1994م، و"براء" – وقد صدرت عن دار المدني بالقاهرة سنة 2000م– أهديت منهما لمكتبة جامعة السلطان قابوس، ولكثير من أصدقائي؛ فكان من رأي بعض شعرائهم أنني أشبه السَّبْعينيّين المصريين، على رغم تأخري عنهم عقدين من الزمان تقريبا!

ثم انقطعت إلى علم الشعر، ولم أعد أجد من الوقت ولا من الجهد، ما أبذله لعمله؛ ولا سيما أنني شديد الطلب لعلم الشعر، حريص على تطوير علمي به وتهذيبه، مؤمن بضرورة مزج حقائق علم الشعر الأكاديمي بروحه الفنية، في سبيل حسن استيعابه وتعليمه.

عبد الرزاق الربيعي:

كيف ترى واقع النقد الأدبي؟ وهل تراجع لصالح النقد الثقافي؟

محمد جمال صقر:

من رأيي أن النقد الأدبي طرف من النقد الثقافي، ومن مزايا تخصيص جهة النظر التجويدُ؛ فكل من أراد البحث عن حقيقة مسألة، ثم قصر بحثه على جانب منها معين "الأدبي"، كان حريا أن يصل إلى حقيقتها وأن يحسن فهمها وإفهامها، وكل من فتح بحثه على الفضاء الكبير "الثقافة"، كان حريا أن يصل

إلى أشتات من معالمها مجتمعات، إلا أن يؤتى من القوة والقدرة والفضل، ما يجعل تعميم جهة النظر بمنزلة تخصيصها، ومثل هذا قليل، وسيظل قليلا، ومنهم الآن الدكتور مصطفى ناصف، الناقد الفيلسوف، الأستاذ بجامعة عين شمس.

عبد الرزاق الربيعي:

هل توافق من يقول إن النقاد شعراء تعطلت قوى الإبداع عندهم؟

محمد جمال صقر:

اختلف الناس من قديم في نقد الشعر؛ أيجعلونه في علوم اللغة أم في فنونها؛ فللغة أجهزتها المعروفة (الأصواتُ، وصيغُ الكلم، ومعاني الكلم، والتَّراكيبُ)، التي تدرسها علومها المعروفة (علم الأصوات، وعلم الصرف، وعلم المعجم، وعلم النحو)، وليس منها علم النقد!

ولكن لها فنونها المعروفة التي تكون بمعاملة أجهزتها السابقة معاملة خاصة، ولابد من أن تدرس فنون الأجهزة كما تدرس الأجهزة. فإن أضافتها علوم الأجهزة إليها لم يستطع أحد أن يخرج دراستها عن أن تكون علما، لأنها تجري عليها مناهجها، حتى تنتهي إلى قواعد ونظريات ضابطة. وإن لم تضفها بقيت على حَرْفٍ؛ فمن متناوليها من يميل إلى طريقة علوم الأجهزة

فيقارب العلمية، ومنهم من يميل إلى طريقة فنون الأجهزة فيقارب الفنية، وهؤلاء الآخرون هم الذين يوصفون ذلك الوصف "شعراء تعطلت قوى الإبداع عندهم"! وهو وصف سَخِطَ به عليهم من يرى أن يضاف البحث عن فنون الأجهزة، إلى علوم الأجهزة، أي أن يضاف إلى علم الأصوات مثلا، تفنن الشعراء في استعمال الأصوات.

عبد الرزاق الربيعي:

هل ترى أن العمل الأكاديمي قتل الكثير من المواهب الإبداعية من المشتغلين بهذا الحقل؟

محمد جمال صقر:

لا يصح فعل القتل هذا إلا في حالتين:

العمل الأكاديمي الكئيب المظلم الذي لا يقدم ولا يؤخر، وليس للعامل به منه إلا الجوع والعطش!

الموهبة الإبداعية اليائسة المتزعزعة على حرف غير معتمدة على عقيدة ثابتة، وليس للفن منها إلا الجوع والعطش كذلك!

أما إذا تَيَسَّرَ للموهوب الآمِلِ الْمَكين، العملُ الأكاديمي المُزْهِرُ الوَهّاجُ، فإنه يجتهد فيه كما يجتهد في عمل من فنه القديم، ولا يخلو نتاجه العلمي من طبيعته الفنية.

وينبغي لمثل هذا الموهوب الأكاديمي أَلّا يُجالِسَ الذي يخوضون في ذلك الأصل؛ فليس في مُجالَسَتِهِمْ إلّا البَلَهُ والتَّفاهَةُ!

عبد الرزاق الربيعي:

كيف ترى واقع الشعر العماني؟

محمد جمال صقر:

ربما كانت عمان من أكثر البلاد العربية تقديرا للشعر العربي، حتى لتجد العمانيين يقدمون الشاعر على أنفسهم ويُبَجِّلونه، على نحو مفتقد في كثير غيرهم.

وفي الشعر العماني ما كان في الشعر دائما، من شعر قريب المعنى أشبه بمنظومات المتون، وشعر بعيد الغور أشبه بأعمال التشكيل الفنية التعبيرية.

وبمثل هؤلاء الآخرين ينبغي أن نعتني؛ فنشجعهم على المضي في منهجهم الذي ينير من بصيرة الإنسان، ويخصب من حياته، فيزيد من إنسانيته – ونعرضهم نموذجا يحتذى، من دون أن نسفه أحلام الذين لا يقدرون على تلقي شعرهم، بل نُثْني على تقديرهم للشعر مهما كان، ونُشَجِّعهم، ونُثَبِّتهم – فهو نعمة تستحق الشكر لكي تبقى وتزيد، لا الكفر لكي تزول – ثم نأخذ بأيديهم قليلا قليلا إلى الشعر الحق، كما نعلم تلامذتنا الحقيقة بعد الزيف.

عبد الرزاق الربيعي:

ماذا يعني لك اختيار مسقط عاصمة للثقافة العربية عام 2006م؟

محمد جمال صقر:

يعني الكثير؛ فإنه علامة الوعي العربي الذي نتمسك به، سعيا إلى حاضر زاهر شامل؛ فلا قيمة لعاصمة عربية منفردة منقطعة من أخواتها. ثم هو شهادة تقدير أخوية، تثني على ما تحقق لمسقط النائبة في الذكر عن عمان كلها. ثم هو باب العمل المضني قد انفتح ليدخل منه المخلصون الحريصون على حاضر عمان ومستقبلها؛ فينشطوا لكل قديم مُجْدٍ وحديث مأمول، عسى أن تتكون شبكة أعمال ثقافية ملائمة، ينبغي أن تستمر بعد هذا العام إلى أن يأتي مرة أخرى بما يندهش له المتابعون، أن يكون تم بين العامين.

عبد الرزاق الربيعي:

كيف تنظر إلى الحداثة مفهوما؟

محمد جمال صقر:

لمّا كان بين المتعاصرين على رَغْمِ تَعاصُرِهِمْ، مَنْ يَحِنُّ إلى ماضيه ويعمل له، ومن يشتغل بحاضره ويعمل له، ومن يطمح إلى مستقبله ويعمل له – تَسَمّى أَوَّلُهُمْ قَداميًّا، وثانيهم حَداثيًّا، وآخِرُهم مُسْتَقْبَليًّا. ولا حياة ولا بقاء لثقافة لم تَحْظَ مِنْ حَمَلَتِها

بأولئك الثلاثة (القداميين، والحداثيين، والمستقبليين) جميعا معا، على ألا يغفل بنوها عن تكاملهم – وإن بدوا متناقضين – فالحاضر ابن الماضي، والمستقبل ابن الماضي والحاضر جميعا، ثم هو أمل الحاضر، كما كان الحاضر أمل الماضي، وعلى ألا يغفل بنوها كذلك عن السِّلْك الذي ينتظمهم في عقد ثقافة واحدة وإن بدوا مختلفين؛ فلا انتسابَ لثقافة بحيث يقال: عربية أو إنجليزية أو صينية أو يابانية، حتى تسلم لها أصولُ نظام اللغة والتفكير، مُسْتَمِرَّةً في الماضي والحاضر إلى المستقبل.

عبد الرزاق الربيعي:

ما أهم المشكلات النقدية التي يعاني منها النقد العربي؟

محمد جمال صقر:

ضعف الإيمان بالعروبة أُسُّ المشكلات الثقافية كلها؛ فالناقد الواقف عند مقالات غيره احتقارا لتراث أمته، والناقد المخالف عن المصطلحات حرصا على خصوصية خادعة، والناقد المُطَّرِح من يده يد قارئه في سعيه إلى المنقود، والناقد اللاهج بالتنظير كبرا على النصوص... كل أولئك أمراض نقدية مشكلة، علاجها الإيمان بالعروبة والثقة فيها والانطلاق منها والإخلاص لها.

عبد الرزاق الربيعي:

هل تبلورت ملامح نظرية نقدية عربية؟

محمد جمال صقر:

أدعوك إلى قراءة كتابين للكاتب الأديب الفذ محمود محمد شاكر: "رسالة في الطريق إلى ثقافتنا"، الصادر وحده مرة عن دار الهلال، ومرة في مقدمة كتابه "المتنبي" عن مطبعة المدني ومكتبة الخانجي بالقاهرة. و"نمط صعب ونمط مخيف"، الصادر عن مكتبة الخانجي بالقاهرة.

إنك إن قرأتهما، وصبرت عليهما، ولم تلفتك عنهما صورة صاحبهما المختلف فيها، وقفت على نظرية نقدية عربية أصيلة متروكة مهملة، لم يخترعها الرجل، ولكنه بذل في تعلمها من عمره ونفسه، ثم أقبل يعلمها أمته؛ فأنشأها نشأة أخرى. ولا تقل لي: كتاباه أنفسهما نمط صعب مخيف؛ فإنه كلام أشبه بالذنب منه بالعذر!

وكل ما حاول ويحاول تقديمه كثير من علمائنا من مثل الدكتور عبد العزيز حمودة، والدكتور محمد أبو موسى على بعد ما بينهما – عيال على ما قدمه ذلك العلم الفرد، رحمه الله!

في أول الكتابين تنظير وتأريخ واستبانة، وفي الآخر تطبيق وتذوق وإبانة، ولا يستغني عنهما باحث عن تلك النظرية النقدية العربية.

مُطَوَّلَاتُ الْبَهْلَانِيِّ

لأبي مسلم ناصر بن سالم بن عديم البَهْلاني الرَّوَاحي العُمّاني (1277-1339=1864-1920)، ديوان شعر كبير، له فيه 8493 بيت، جعلها 258 قصيدةً الدكتورُ راشد بن علي الدغيشي محقق نشرة مكتبة الضامري العمانية الصادرة له في مجلدين عام 1436=2015، فكان متوسط طول القصيدة (متوسط أعداد أبياتها) 32.91 بيتا.

ولو كان راعى أنْ ليست القصائد من 9 إلى 133 غير قصيدة واحدة 1594 بيت، ولا القصائد من 187 إلى 196 غير قصيدة واحدة 261 بيت، ولا القصائد من 202 إلى 209 غير قصيدة واحدة 113 بيت، ولا القصائد من 226 إلى 233 غير قصيدة واحدة 519 بيت، ولا القصائد من 241 إلى 246 قصيدة واحدة 88 بيتا- لجعل قصائد البهلاني 106 فقط، لا 258.

ونحن إذا راعينا أن القصيدة الرابعة مشطَّرةٌ مسبَّعة البيت الواحد منها كأنه ثلاثة أبيات ونصف، جعلناها 251.5 بيت لا 95- والرابعة والأربعين والمئة مشطَّرةٌ مخمَّسة البيت الواحد منها كأنه بيتان ونصف، جعلناها 126 بيت لا 84- والثالثة والستين والمئة مشطَّرةٌ مخمَّسة كذلك، جعلناها 238.5 بيت لا 159- والعاشرة والمئتين مشطَّرةٌ مخمَّسة كذلك، جعلناها 171 لا 114- والخامسة والعشرين

والمئتين مشطَّرةٌ مخمَّسة كذلك، جعلناها 255 بيت لا 170- ثم جعلنا أبيات الديوان كلها 9535 بيت لا 8493.

وإذا راعينا هذا وذاك وجب أن يكون متوسط طول القصيدة 89.95 بيتا، لا 32.91، وهو طول فارعٌ إلى متوسط طول القصيدة العربية على وجه العموم (12.62)!

هذا طرف من أول قصيدته ذات الـ 1594 البيت:

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ تَسْبِيحُ فِطْرَتِي وَلِلهِ إِخْلَاصِي وَفِي اللهِ نَزْعَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ ذَاتِي تَجَرَّدَتْ وَهَامَتْ بِمَجْلَى النُّورِ عَيْنُ حَقِيقَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ ضَاءَتْ فَأَشْرَقَتْ بِأَنْوَارِ نُورِ اللهِ نَفْسُ هُوِيَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ فِي كُلِّ لَحْظَةٍ بِأَسْرَارِ سِرِّ الْجَمْعِ جَمْعُ تَشَتُّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ ذَرَّاتُ عَالَمِي خَوَاتِمُهَا بَدْءٌ كَعَالَمِ ذَرَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ هَبَّتْ فَشَاهَدَتْ بُرُوقَ جَلَالٍ مِنْ أَنَا اللهُ غَيْبَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ شَاهَدَتِ اسْمَهُ فَتَاهَتْ بِأَفْنَاءِ الْفَنَاءِ أَنِيَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ فَقْرِي مُحَقَّقٌ غِذَائِي وَذُلِّي بِاسْمِهِ عَيْنُ عِزَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ نُورُ جَلَالِهِ بِهِ احْتَرَقَتْ آفَاتُ نَفْسِي وَنَشْأَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ أَسْرَارُ إِسْمِهِ بِهَا صَعِقَتْ عَنِّي شَيَاطِينُ شَهْوَتِي

وهذا طرف من أول قصيدته ذات الـ 519 البيت:

سُبْحَانَ ذِي اللُّطْفِ بِسْمِ اللَّهِ بِاللَّهِ كَمْ كُرْبَةٍ حَلَّهَا لُطْفٌ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْمَنِّ لَمْ أَرْفَعْ إِلَيْهِ يَدِي فَقْرًا فَلَمْ يُغْنِنِي مَنٌّ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْفَتْحِ لَا يَنْفَكُّ يُدْرِكُنِي فِي كُلِّ مُنْغَلِقٍ فَتْحٌ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي النَّصْرِ كَمْ ظُلْمٍ مُنِيتُ بِهِ فَقَامَ بِالْعَدْلِ لِي نَصْرٌ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْوَهْبِ وَهَّابٌ بِلَا سَبَبٍ فِي السِّرِّ وَالْجَهْرِ لِي وَهْبٌ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْفَضْلِ تَغْشَانِي فَوَاضِلُهُ مِنْ أَوْجُهٍ كُلُّهَا فَضْلٌ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْبِرِّ وَالْإِحْسَانُ مُتَّصِلٌ عَلَى الْخَصَائِصِ بِي بِرٌّ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْبَسْطِ لَمْ أَبْسُطْ إِلَيْهِ يَدِي إِلَّا انْبَسَطْتُ عَلَى بَسْطٍ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْفَيْضِ وَالْآلَاءِ مَا نَضَبَتْ مِيَاهُ وَفْرِي عَلَى فَيْضٍ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الطَّوْلِ كَمْ ضَرَّاءَ بَدَّلَهَا نَعْمَاءَ قَبْلَ الدُّعَا طَوْلٌ مِنَ اللهِ

وهذا طرف من أول مقصورته ذات الـ 393 البيت:

تِلْكَ رُبُوعُ الْحَيِّ فِي سَفْحِ النَّقَا تَلُوحُ كَالْأَطْلَالِ مِنْ جِدِّ الْبِلَى

أَخْنَى عَلَيْهَا الْمِرْزَمَانِ حِقْبَةً وَعَاثَتِ الشَّمْأَلُ فِيهَا وَالصَّبَا

مُوحِشَةً إِلَّا كِنَاسَ أَعْفَرٍ وَمَجْثَمَ الرَّأْلِ وَأُفْحُوصَ الْقَطَا

عَرِّجْ عَلَيْهَا وَالِهًا لَعَلَّهَا تُرِيحُ شَيْئًا مِنْ تَبَارِيحِ الْجَوَى

نَسْأَلُهَا مَا فَعَلَتْ قُطَّانُهَا مُذْ بَايَنُوهَا ارْتَبَعُوا أَيَّ الْحَشَا

هَيْهَاتَ أَقْوَتْ لَا مُبِينَ عَنْهُمُ لِمُحْتَفٍ بِشَأْنِهِمْ غَيْرُ الصَّدَى

تَرَبَّعَ الْآنِسُ مِنْ أَرْجَائِهَا وَاسْتَأْنَسَتْ بِهَا الظِّبَاءُ وَالْمَهَا

فَقِفْ بِنَا عِنْدَ غُصُونِ بَانِهَا نُشَاطِرُ الْوُرْقَ الْبُكَاءَ وَالْأَسَى

بِحَيْثُ أُهْرِيقُ بَقَايَا دَمْعَتِي وَأُتْبِعُ النَّفْسَ إِذَا الدَّمْعُ انْقَضَى

إِنَّ مِنَ الْحَقِّ عَلَى مَدَامِعِي أَنْ تَسْبِقَ السُّحْبَ عَلَى رَبْعٍ عَفَا

عجبا لهذا الشاعر، عجبا أيَّ عجب؛

كأنه المغترف من بحر، لا غيره!

عجبا له مشتغلا بذكر الحق –سبحانه، وتعالى!– حَفيًّا، أو مشغولا باختبار الدنيا الدنيئة أبيًّا، يلتزم هناك ترديد اسم الحق –سبحانه، وتعالى!– وبعض ما يتحبب به إليه، ويسلك هنا من وصف الدنيا مسلك غيره ولاسيما ابن دريد في مقصورته؛ فلا يُسفّ هناك ولا ينقطع، ولا يتأخر هنا بل ربما تقدم!

عجبا له، ما أعظم موهبته، وما أوسع تجربته، وما أبلغ مأثرته!

رِثاءُ الْفَقيهِ الفارِسِ بَيْنَ الْخَوْفِ وَالرَّجاءِ
رَأْيٌ في داليَّةِ الشَّقْصِيِّ

رِسالةُ الْقَصيدَةِ

أيُّ خَطْبٍ تُرى ذلك الذي شغل الفقيه الفارس عن فِقْهِهِ وعن فُروسيَّتِهِ!

أيُّ مَوْقِفٍ تُرى ذلك الذي وقفه بين نار الخوف وبرد الرجاء، خميسُ بْنُ سَعيدِ بْنِ عَليِّ بْنِ مَسْعودٍ الشَّقْصيُّ الرُّسْتاقيُّ الْعُمانيُّ المولودُ في آخر القرن العاشر الهجري، القائمُ في القرن الحادي عشر على دولة اليَعارِبة، بروحه وجسمه!

أيُّ هَمٍّ حَزَبَهُ حتى صَدَرَهُ، وأَفْحَمَهُ حتى نطق الشعر !

وَطْأَةُ الْخَطْبِ

1 إلى اللهِ مِنْ خَطْبٍ عَلى النَّاسِ قَدْ غَدا فَأَصْمى قُلوبًا غافِلاتٍ وَأَكْبُدا[3]

2 وَرَوَّعَ أَهْلَ الْأَمْنِ في مُسْتَقَرِّهِمْ وَعَمَّ جَميعَ الْحاضِرينَ وَمَنْ بَدا

3 وَضَجَّتْ لَهُ السَّبْعُ الطِّباقُ وَأَرْجَفَتْ لَهُ الْأَرْضُ وَالْأَلْبابُ طاشَتْ تَبَلُّدا

4 عَظيمٌ عَلَيْنا وَقْعُهُ وَحُلولُهُ وَفاةُ أَميرِ الْمُسْلِمينَ ابْنِ مُرْشِدا

---

[3] البوسعيدي (السيد حمد بن سيف بن محمد): "قلائد الجمان في أسماء بعض شعراء عمان"، نشرة مسقط، سنة 1413 هـ = 1993م، ص 84–86. وقد وقعت بالقصيدة أخطاء كثيرة جلية وخفية صححتُها، تكشفها موازنة ما هنا بما هناك.

لقد مات بين يديه رَبيبُه الإمام الجليل ناصِرُ بْنُ مُرْشِدٍ الْيَعْرُبِيُّ، الذي نشأ على عينه، وأَمَّ المسلمين بيده؛ فدرأ الله به الفتنة، وعَصَمَهم من الذِّلة، وجعله عند حسن ظنه وظنهم[4].

لقد فدحته وطأة الخطب، حتى لقد حار كيف يسمي (فِعْلَ) اتجاهه "إلى الله": (ألجأ) أم (أبرأ)، أم غيرَهما؛ فأسرَّه في نفسه إشفاقا على المسلمين، ولم يُبْدِهِ لهم رائيًا أنهم وإياه، كانوا غافلين عن نعمة الله بالإمام عليهم وهو بينهم.

ولسعته نار الخوف، حتى لقد رأى طبائع الأشياء (الناس والكون) تكاد تختل وتتحول عما خلقها الله وعهدها هو عليه؛ فأحس لخطر الفتنة مثلما تكون أوائل العقاب بالتدمير.

* أيُّ إمام ذلك الذي لم يكن هُلْكُهُ هُلْكَ واحدٍ، ولكنه بُنيانُ الأشياءِ (الناسِ والكونِ)، قد تَهَدَّم!

تَأْبينُ الْفَقيدِ

5 إِمامُ هُدًى قَدْ كانَ فينا مُبارَكًا وَكانَ بِتَوْفيقِ الْإِلهِ مُسَدَّدا

6 وَقَدْ كانَ لِلدُّنْيا وَلِلدّينِ قَيِّمًا وَلِلسّائِلِ الْعافي مَعاشًا وَمَوْرِدا

---

[4] الحارثي (سالم بن حمد بن سليمان): "تحقيق (منهاج الطالبين وبلاغ الراغبين)"، طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بالقاهرة، نشرة وزارة التراث القومي والثقافة العمانية، 6-8، والعجيلي (قائم محمد رميض) ""قيام حكم دولة اليعاربة وانهياره في عمان 1624م-1749م: دراسة في التاريخ السياسي"، طبعة 1987م، 59.

7 يَسوسُ رَعاياهُ بِأَحْسَنِ سيرَةٍ فَحاطَهُمُ ذَبًّا وَعَمَّهُمُ نَدى

8 وَفَرَّقَ أَهْلَ الظُّلْمِ مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ وَشَمَّرَ عَنْ ساقٍ لَهُمْ وَتَجَرَّدا

9 وَأَظْهَرَ سُبْلَ الْحَقِّ بَعْدَ طُموسِهِ وَأَعْلى مَنارَ الدّينِ عَدْلا وَشَيَّدا

10 تَبَدَّتْ لَهُ الدُّنْيا بِحُسْنِ جَمالِها فَغَضَّ وَأَثْنى الطَّرْفَ عَنْها تَزَهُّدا

11 قَضى نَحْبَهُ والْمُسْلِمونَ جَميعُهُمْ مُوالونَهُ في اللهِ دينًا وَمَعْهدا

إنه الإمام العادل الذي يُعَجِّل الله له في الدنيا طَرَفًا من ظِلِّه الذي يُظِلُّه به يوم لا ظل إلا ظله؛ فيَتَفَيَّؤُهُ المسلمون.

لقد مَلَّكَهُ عليهم أولا زُهدُه في متاع الدنيا، وغناه عما في أيديهم؛ فأقروا له بالإمامة، ومَلَّكَه عليهم آخِرًا حِكْمَتُهُ التي جمع فيها الترغيب والترهيب، والمنح والمنع؛ فأقروا له بالعدل.

ولما أقروا له عن رضا واختيار، لا عن خوف واضطرار، اقتحم بهم يَهْماءَ المهالك المُدْلَهِمَّة؛ فانتزع الحق من براثن الباطل، وكَبَتَ الظلم بآية الإنصاف.

* كيف للزمان أن يجود بفضله، وللمكان أن يتسع لمثله!

لَوْعَةُ الْفَقْدِ

12 وَلَمّا رَأَيْتُ الْحامِلينَ تَسابَقَتْ إِلى نَعْشِهِ أَيْديهِمُ قُمْتُ مُنْجِدا

13 بَكَيْتُ وَأَبْكَيْتُ الضَّراغِمَ حَوْلَهُ وَأَيْقَنْتُ أَنْ لا وَصْلَ يُرْجى وَمَوْعِدا

14 كَما جَلَّ فينا قَدْرُهُ عَزَّ فَقْدُهُ فَأَكْرِمْ بِهِ حَيًّا وَمَيْتًا وَمُلْحَدا

15 سَلامٌ عَلى الدُّنْيا إِذا لَمْ يَكُنْ بِها فَتى مُرْشِدٍ ما بَيْنَنا مُتَمَهِّدا

16 حَباهُ إِلهُ الْعَرْشِ رَوْحًا وَراحَةً وَمُلْـكًا كَبيرًا لَنْ يَبيدَ وَيَنْفَدا

يا لَلْمُبْتَلى!

* أيُّ ثأر للموت عنده حتى يفجعه بربيبه وتلميذه وإمامه!

كأنه لما بكى لانتحابه المسلمون، أيقن أنها الحقيقةُ الواقعة المؤلمة: انقطاعُ حبل الدنيا بينهما، ومَرَّ في فمه طعمُ الحياة؛ فكرِهِ أن يحفظ لها نفسه!

أيَّةُ قيمة للدنيا، وقد رحل عنها خاليا مِنْها، مَنْ مَلَكَ الشرق والغرب!

* ولكن ملكه العريض باقٍ بعده لم يرحل معه؛ فهل من يقوم عليه كما كان يقوم، ويحفظه فيه بكرامة ما بَذَلَ له؟

بُشْرى الْخَلَفِ

17 وَلَوْلا فَتى سَيْفٍ وَتَجْريدُ عَزْمِهِ لَأَمْسى جَمالُ الدّينِ مِنْهُ مُجَرَّدا

18 تَدارَكَ سَجْلَ الْمُلْكِ قَبْلَ انْكِفائِهِ وَقَدْ شارَفَتْ حيطانُهُ أَنْ تَبَدَّدا

19 وَمَرَّ عَلى نَهْجِ الْخَليفَةِ ناصِرٍ وَأَوْرى زِنادَ الْحَقّ حَتّى تَمَهَّدا

20 دَعَوْتُ لَهُ الرَّحْمنَ نَصْرًا وَعِصْمَةً وَفَتْحًا مُبينًا لا يَزالُ مُؤَيَّدا

21 لَقَدْ وَقَفوا في مَوْقِفٍ يَعْلَمونَهُ يَقينًا بِأَنَّ الْمَوْتَ فيهِ تَرَصَّدا

22 فَلا ذَكَروا الدُّنْيا وَلا عَبِئوا بِها وَلا جَزِعوا لِلْمَوْتِ حينَ تَعَمَّدا

23 فَلا فَخْرَ إلّا وَهو دونَ فَخارِهِمْ وَجودُ الْفَتى بِالنَّفْسِ أَعْلى ممَجَّدا

24 فَمَنْ كانَ مُشْتاقًا إِلى اللهِ صادِقًا كَذا فَلْيَكُنْ ذا أُهْبَةٍ مُتَزَوِّدا

لقد خلفه على إمامة المسلمين سُلْطانُ بْنُ سَيْفٍ الْيَعْرُبِيُّ ابْنُ عَمِّهِ، فلم يكن إلا شِبْلا من تلك المَأْسَدَةِ؛ فَشَحَذَها لله هِمَّةً عالية، وألقاها بين عينيه، يصون أصول الدين، ويحمي ثغور الملك، راميا

بنفسه المهالك، ساخرا بالعوائق؛ فابتنى لنفسه وأهله والمسلمين، مجدا يُعْجِزُ من يصبو إليه إلا أن يَبْذُلَ فيه مِثْلَما بَذَلَ.

أترى يسلو ذكرى ربيبه وتلميذه وإمامه السالف، أم ترى يقوى فيما بقي من حياته، على نصرة إمامه الخالف؟

سَلْوى الزِّيارَةِ

25 أَيا صاحِبي دَعْني وَما بي مِنَ الْأَسى وَلا تَذْكُرَنْ عِنْدي سَعيدًا فَأُجْهَدا

26 وَلَمّا رَأَيْتُ ٱلأَمْرَ ضاقَ وَأَزْبَدا تَيَمَّمْتُ بِالْمَدْحِ النَّبيَّ مُحَمَّدا

27 نَبيٌّ بَراهُ اللهُ أَفْضَلَ مَنْ مَشى وَمَنْ رَكِبَ الْعيسَ الرَّواسِمَ أَوغَدا

28 وَخيرَتَهُ مِنْ خَلْقِهِ وَصَفيَّهُ وَأَفْضَلَ مَنْ صَلّى وَصامَ وَأَهْجَدا

29 وَإِنّي لَمُشْتاقٌ إِلى أَرْضِ يَثْرِبٍ وَشَمِّ ضَريحٍ صارَ فيهِ مُلَحَّدا

30 لِيَشْفِيَ داءَ الشَّوْقَ مِنْ نَفَحاتِهِ وُيثْلِجَ قَلْبًا كانَ بِالشَّوْقِ مُغْمَدا

31 وَنَرْكَعَ في تِلْكَ الْمَقاماتِ ما قَضى لَنا مِنْ صَلاةِ الْمُخْلَصينَ تَعَبُّدا

32 نُسَلِّمُ تَسْليمَ الْمُحِبّينَ بَعْدَما نُصَلّي عَلَيْهِ ثُمَّ نُثْني تَحَمُّدا

33 وَنُثْني عَلى الصِّدّيقِ ذي الْعَدْلِ وَالتُّقى وَصاحِبِهِ الْفاروقِ ذي الْبَأْسِ وَالنَّدى

34 وَأَصْحابِهِ وَالْآلِ طُرًّا يَعُمُّهُمْ سَلامِيَ ما ناحَ الْحَمامُ وَغَرَّدا

كل إمام عادل غائب – مهما افتقده – فالرسول – صلى الله عليه، وسلم! – أعز منه لديه فقْدا وأغلى؛ فلا ريب أن يتعلق بزيارته. وكل عَضُدٍ شديدٍ – مهما فُقِدَ – فالصحابة أئمة الهدى – رضوان الله عليهم! – أعز منه فقْدا وأغلى؛ فلا ريب أن يتعلق بزيارتهم.

إنه إذا وفى لإمام، فإنما له -صلى الله عليه، وسلم!- يفي، وإذا نصره، فإنما إليهم - رضوان الله عليهم!- يطمح.

* أَفَتُرى يشفع له عند ربه -سبحانه، وتعالى!- إخلاصُه؟

أَمَلُ الشَّفاعَةِ

35أَلا يا رَسولَ اللهِ يا خَيْرَ شافِعٍ وَداعٍ إِلى الرَّحْمنِ أَوْصى وَأَشْهَدا

36فَكُنْ شافِعي للهِ فيما عَمِلْتُهُ بِعَمْدٍ وَنِسْيانٍ أَتى وَتُعُمِّدا

37وَإِنّي إِليهِ تائِبٌ مُتَضَرِّعٌ لِيَغْفِرَ ذَنبًا كانَ مِنّي عَلى اعْتِدا

38وَإِنّي لأَرْجو اللهَ أَخْشى عَذابَهُ وَأَرْجو رَسولَ اللهِ لي شافِعًا غَدا

39وَإِنْ سَلَفَتْ مِنّي وَساءَتْ خَليقَةٌ فَقَدْ كانَ عَفْو اللهِ أَعْلى وَأَمْجَدا

40وَإِنْ شاءَ تَعْذيبي فَعَدْلٌ قَضاؤُهُ بِفِعْلي وَإِنْ يَرْحَمْ فَفَضْلا تَعَوَّدا

41فَكَمْ نِعْمَةٍ أَسْدى وَكَمْ فِتْنَةٍ وَقى وَكَمْ مِحْنَةٍ عافى وَمِنْ ظُلْمَةٍ هَدى

42وَلَو نَطَقَتْ مِنّي الْجَوارِحُ كُلُّها بِشُكْرٍ لَما أَحْصَتْهُ دهْري تَعَدُّدا".

ها هو ذا يموت خوفا ويحيا رجاء، ويستشفع الرسول - صلى الله عليه، وسلم! - بإقراره بتبليغه الرسالة وأدائه الأمانة، ويسترحم ربه - سبحانه، وتعالى!- بإقراره بأنه خطّاء خوّاف، وبأنه لعاش يحسن لا يسيء، لعجز عن وفاء إحدى نعمه التي لا يعلم عددها إلا هو ، وبأنه -سبحانه، وتعالى!- الغفار الذي عوده كرمه؛ فلا يقطع عادته.

* لقد اجتمع الخوفُ والرجاءُ في القصيدة عامَّةً، وفي كل قسم من أقسامها خاصَّةً:

إنه إذا انتمت للخوف "**وطأة الخطب**"، و"**تأبين الفقيد**" و"**لوعة الفقد**" – انتمت للرجاء "**بشرى الخلف**"، و"**سلوى الزيارة**"، و"**أمل الشفاعة**".

وإذا اشتدَّ الخوف "**بوطأة الخطب**"، خفَّفه رجاء الله والانتباه من الغفلة، أو"**بتأبين الفقيد**"، خفَّفه رجاء موالاة المسلمين جميعهم، أو" **بلوعة الفقد**"، خفَّفه رجاء بقاء نعمة الله.

وإذا اشتد الرجاء "**ببشرى الخلف**"، خفَّفه خوف ترصد الموت وضياع الهمم، أو "**بسلوى الزيارة**"، خفَّفه خوف ضيق الأمر، أو"**بأمل الشفاعة**"، خفَّفه خوف المحاسبة بالعدل.

هكذا يجتمع الخوف والرجاء في قصيدة الفقيه الفارس، ويختلطان، ويَعْتَلِجان. ولولم تُدْرِكِ الفقهَ الفروسيةُ، لانفرد بها الخوف، أولم يُدرك الفروسيةَ الفقهُ، لانفرد بها الرجاء.

* ولقد بَذَلَ الشقصي "**لوطأة الخطب**" أربعة أبيات، و"**لتأبين الفقيد**" سبعة، و"**للوعة الفقد**" خمسة، و"**لبشرى الخلف**" ثمانية، و"**لسلوى الزيارة**" عشرة، و"**لأمل الشفاعة**" ثمانية؛ فأوحى بزيادة ما بَذَلَ "**لسلوى الزيارة**"، من أبيات، على ما بَذَلَ لغيرها من مقاطع قصيدته، بما صار معلوما من آراء فقهاء المسلمين بالضرورة : أنه لن يصلح أمر آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أمر أولها.

وَسائِلُ الْقَصيدَةِ

* أخرج الشَّقْصيُّ قصيدته من بَحْرِ الطَّويلِ الْوافي الْمَقْبوضِ الْعَروضِ والْضَّرْبِ:

1 إلى اللّـ	ـهِ مِنْ خَطْبٍ	عَلى النّا	سِ قَدْ غَدا	فَأَصْمى	قُلوبًا غا	فِلاتٍ	وَأَكْبَدا
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة

وقافيةِ الْمُطْلَقَةِ الْمُجَرَّدَةِ الدّاليَّةِ الْمَوْصولَةِ بِالْأَلِفِ:

أَ كْ بَ د ا

أما الطويل – ولا سيما صورته هذه – فأشيع بحور الشعر العربي القديم استعمالا، حتى لقد مَلَّكَهُ عليها بذلك سَيِّدُنا أَبو الْعَلاءِ المَعَرّيُّ، على منهجه في استيعاب علوم العربية وآدابها وعلوم الإسلام وآدابه والامْتزاج ومَزْج الدنيا بها. وإنما كان أشيعها، بمناسبته أكثرَ منها، للموسيقى (الغناء) القديمة الغالبة على الأسماع، حتى لم يكن لشاعر أن يغفل عنها.

وأما هذه القافية – ولاسيما الدالية وقليلٌ غيرُها معها – فأشيع قوافي الشعر العربي القديم، استعمالا . وإنما كانت كذلك، بمناسبتها لطريقة الوقف، ولمادة متن اللغة من الكلمات.

لقد لان الشقصي لفقهه للشعر العربي القديم الذي لا يستغني عنه فقهه لعلوم الإسلام وآدابه؛ فقاده إلى ذلك كله، ولم يكن للبادئ أو المُقِلّ متى كان صادقا، إلا أن يلين في يد ما طرأ عليه .

ومن فقهه نفسِه، تَقْفِيَتُهُ للبيتين الأول، والسادس والعشرين:

1... قَدْ غَدا... أَكْبَدا

26... أَزْبَدا... حَمَّدا

إذ قد علم أن الداخل إلى قصيدة الشعر العربي القديم، من غير تقفية مَطْلَعِها – وقَريبٌ منها تَصْريعُهُ – كالمُتَسَوِّرِ الداخل من غَيْرِ بابٍ، وأن تكرار ذلك قبيح إلا أن يبدأ معنى جليلا يريد أن ينبه عليه وكأنه يبدأ قصيدة جديدة، ولم يكن لديه أجلُّ من استشفاع الرسول الكريم، صلى الله عليه، وسلم! ذلك أحْرى بمن يتحرّى القَبول ويُلْحِفُ في الطلب.

* وعلى رغم تأخر زمان الشقصي واشتغاله بالفقه، غَلَبَتِ على لغته الجَزالةُ!

أجل، لقد اشتهر الفقهاء والمتأخرون جميعا، بركاكة الشعر؛ فأما أولئك فلجفاف أحكام القضاء الذي يطبعهم بطابعه فلا ينفكون منه، وأما هؤلاء فلعموم ضعف اللغة العربية في زمانهم بضعف أهلها. وأما الشقصي فقد أدركه فقهه للشعر العربي القديم مرة أخرى؛ فلا ريب في علمه بمنزلة إحكام اللغة منه، ثم أدركته مخالفة حال المتأخرين العمانيين لحال غيرهم من العرب، على ما هو معروف.

تتحدر تراكيب لغة القصيدة قديمةً معهودةً، من شاء وجدها في أية قصيدة قديمة، أتى بها إلى الشقصي بحرُ الطويل الذي لم ينفد على كثرة المُغترفين؛ فمِنْ عَطْفِ تركيبٍ يملأ عجز البيت على شَبيهٍ يملأ صدره، كما في الأبيات: الثاني، والثامن، والتاسع، والعاشر، والثالث عشر، وغيرها:

2 وَرَوَّعَ أَهْلَ الْأَمْنِ في مُسْتَقَرِّهِمْ

وَعَمَّ جَميعَ الْحاضِرينَ وَمَنْ بَدا

فها هو ذا قد عطف جملة خبرية فعلية ماضوية (ماض، فيه فاعل مستتر، ومفعول به اسم ظاهر، مضاف إلى اسم ظاهر، ومعطوف اسم موصول، بعده صلة جملة فعلية ماضوية: ماض، فيه فاعل مستتر)– شَغَلَتْ عَجُزَ البيت، على جملة خبرية فعلية ماضوية (ماض، فيه فاعل مستتر، ومفعول به اسم ظاهر، مضاف إلى اسم ظاهر، وحال شبه جملة: جار، ومجرور اسم ظاهر، مضاف إلى ضمير غيبة)– شَغَلَتْ صَدْرَهُ، حَذْو الْقُذَّةِ بِالْقُذَّةِ، كما تقول العرب!

إلى تَعْليق جَوابٍ يملأ العجز بشرط يملأ الصدر، كما في الأبيات: الثاني عشر، والسابع عشر، والرابعِ والعشرين، والسادسِ والعشرين، والتاسعِ والثلاثين، والأربعين، والثاني والأربعين الأخير:

39 وَإِنْ سَلَفَتْ مِنّي وَساءَتْ خَليقَةٌ

فَقَدْ كانَ عَفْو اللهِ أَعْلى وَأَمْجَدا

فها هو ذا قد أجاب بجملة اسمية منسوخة بفعلٍ، شَغَلَتْ عَجُزَ البيت، شَرْطَهُ بجملة فعلية معطوفٍ عليها مِثْلُها، شَغَلَتْ صَدْرَ البيت.

إلى قطع مسيرة تركيب، واسئناف تركيب نعت يتصدر فيه البيتَ منعوتٌ تليه نُعوتٌ مُتعاطفةٌ تملأ شَطْرَيِ البيت، كما في البيتين الخامس، والسابع والعشرين:

5 إِمامُ هُدًى قَدْ كانَ فينا مُبارَكًا

وَكانَ بِتَوْفيقِ الْإِلهِ مُسَدَّدا

فها هو ذا قد صَدَّرَ اسما ظاهرا خبرَ مبتدأٍ محذوفٍ، مضافًا إلى اسم ظاهر، وشغل بقيةَ صدرِ البيت بنعتٍ جملةٍ اسمية منسوخةٍ بفعل، والعَجُزَ بنعتٍ آخر مِثْلِهِ معطوفٍ جملةٍ اسمية منسوخةٍ بفعل، حَذْوَ الْقُذَّةِ بِالْقُذَّةِ كذلك!

إلى تقسيم البيت بحيث تُطابقُ أقسامُ التَّراكيبِ أقسامَ الوزن، كما في قوله:

41 فَكَمْ نِعْمَةٍ أَسْدى وَكَمْ فِتْنَةٍ وَقى وَكَمْ مِحْنَةٍ عافى وَمِنْ ظُلْمَةٍ هَدى

فها هو ذا قد أخرج أقسامَ بيت الطويل المُمْتَزِجِ (المتكررة فيه تفعيلتان مختلفتان) المثمن (ذي الثماني التفاعيل)، الأربعةَ– من أقسام أربعةٍ من تكرار تركيب الجملة الفعلية المتقدمِ على فعلها مُتَعَلَّقُهُ:

فَكَمْ نِعْمَةٍ أَسْدى   = فعولن مفاعيلن

وَكَمْ فِتْنَةٍ وَقى = فعولن مفاعلن

وَكَمْ مِحْنَةٍ عافى = فعولن مفاعيلن

وَمِنْ ظُلْمَةٍ هَدى = فعولن مفاعلن

وقد خَفَّفَ من صَنْعَتِهِ فيه، عَدَمُ تمسكه بسجع أواخرها – وإن ختمتها جميعا الألف المقصورة الأصلية؛ فليست بصوت سجعٍ قوي– ولا "بكَمْ " في القسم الأخير.

ولا غريبَ في القصيدة عن لغة زماننا، يعوق الجزالة، غيرُ كلمة "**الرَّواسِم**" أيِ الإبلِ   الْعادِيَة، وهي على رغم احتمال ألا تكون غريبة عن لغة زمانه، لطيفةُ الوَقْع ملتبسة لدينا بجمع "راسمة" القريب منا.

ولا حشو لإكمال عروض القصيدة يفسد الجزالة، إلا "**حُلولُه**" في البيت الرابع، و"**مُلْحَدا**" في البيت الرابع عشر، و"**أَثْنى**" في البيت العاشر، و"**يَنْفَدا**" في البيت السادس عشر، و"**تَعَبَّدا**" في البيت الحادي والثلاثين، و"**تَحَمَّدا**" في البيت الثاني والثلاثين، و"**تُعُمِّدا**" في البيت السادس والثلاثين، وأكثرها من كلمات القافية العامة البلوى في الشعر العربي العمودي!

ولا ضَرائرَ تُغَيِّرُ اللغةَ لِتُسَلِّمَ عَروض القصيدة، إلا منعُ صرف "**مُرْشِدا**" في البيت الرابع، وزيادة همزة "**أَثْنى**" في البيت العاشر، وإثبات نون المضاف "**مُوالون**" في البيت الحادي عشر، وكلٌّ منها قليلة غير شائعة – وحذف فاء جواب الشرط من "كَذا" في البيت الرابع والعشرين، وهي كثيرة شائعة .

شِـــــعْرُ أَبِي سُــــــرُورٍ الْجَـــامِعِيِّ
بَيْنَ الْمُعَارَضَةِ وَالتَّخْمِيسِ

اكتساب الشعر

{1} الشعر نمط من اللغة فنيّ؛ فكما نولد جميعًا مفطورين على اكتساب اللغة، يولد بعضنا مفطورين على اكتساب فن اللغة وكما نحتاج جميعًا إلى من نكتسب منهم لغتهم لتصير لغتنا، يحتاج بعضنا إلى من يكتسبون منهم فنهم اللغوى ليصير فنهم.

إن كل من حولنا قرباء وغرباء، كبارا وصغارا، ذكورا وإناثا، يعلموننا اللغة، ما لم يَصُدّوا عنا أو نَصُدَّ عنهم. وليس كل من حول بعضنا يعلمونهم فنّ اللغة، ولو شدَّ بعضُهم يدَه بغَرْز بعض. إنما يعلِّمُهُمُوهُ طائفةٌ عزيزة انمازت من سائر الناس فسميت "الشعراء"، كما انماز كلامهم من سائر الكلام فسمى "الشعر"[5].

---

[5] المرزوقي (أبو على أحمد بن محمد بن الحسين) "شرح ديوان الحماسة"، بتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبعة دار الجيل ببيروت، الأولى سنة 1411هـ =1991م، 9/1؛ فقد نبه على الحاجة في إحكام الشعر إلى الرواية، وهي التي شُهر فينا أن العرب ترفع بها الشاعر (المُفْلِق) من منزلته الثانية، إلى منزلة الشاعر (الخِنْذيذ) الأولى، وفيها يَجْرى ولا يُجْرى معه، والقرطاجني (أبو الحسن حازم) "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، بتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، طبعة دار الكتب الشرقية بتونس، سنة 1966م، ص 29؛ فقد أفاض في شرح

{2} ولأمر ما كانت أُسر الشعراء منذ أوّلية الشعر العربي؛ فمُهَلْهِلٌ خال امرئ القيس وجَدٌّ عمرو بن كلثوم لأمه، وأكبر المرقِّشَيْن عم الأصغر، والأصغر عم طرفة؛ يتعلم الولد من أبيه أومن هو بمنزلته، كما تعلم هذا من أبيه أومن هو بمنزلته، سُنّةً مستمرة[6].

حاجة المفطور على الشعر، إلى طول تعلمه، وابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) "المقدمة"، بتحقيق الدكتور على عبد الواحد وافي، طبعة نهضة مصر الثالثة، 3/1313-1314؛ فقد أشار إلى ذلك ثم أضاف أن منزلته تكون عند منزلة ما تعلم منه، وفدوى طوقان "رحلة جبلية رحلة صعبة: سيرة ذاتية"، الطبعة الثالثة سنة 1988م، نشرة دار الشروق بعمان الأردن ص 88-93؛ فقد قصت كيف علمها الشعر أخوها الشاعر إبراهيم طوقان.

[6] الجمحي (محمد بن سلام) "طبقات فحول الشعراء"، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، طبعة المدني بالقاهرة، 1/40-41، وابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الكوفي) "الشعر والشعراء"، بتحقيق أحمد محمد شاكر وشرْحه، طبعة دار المعارف، 1/297، وفيه إشارة إلى القول بسبق مهلهل إلى تقصيد القصائد، وقول الفرزدق فيه: "ومهلهل الشعراء ذاك الأول"، وابن رشيق (أبو على الحسن الأزدى القيروانى) "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، طبعة دار الجيل ببيروت، الخامسة سنة 1401هـ = 1981م، الجزء الأول، والرافعى (مصطفى صادق) "تاريخ آداب العرب"، طبعة سنة 1394هـ = 1974م، نشرة دار الكتاب العربى ببيروت، 3 / 30 - 33، وقد خاض الأخيران في كون الشعر في بعض القبائل دون بعض، وفى بعض البيوت من هذه القبائل دون بعض.

{3} ولا يجوز الاعتراض بأنها سنة في الاكتساب سيّئة، غير صالحة للفن، لأنها تُخرج صورًا منسوخة عن أصلها، ليس فيها غير موات التقليد، والفن رهين الإبداع الذى هو رهين الانقطاع من الماضي وهدم المألوف[7]؛ ففضلا عن أن التقليد نفسه هو المرحلة الفنية الحتمية الأولى[8]، لا يكون حَديث إلا بعد قديم، ولا يعرف حديث إلا بقديم، بل قد صار معروفًا تفضيل اشتمال الفن الحديث على طرف من الفن القديم يتألّف المتلقين ويعطفهم[9]، "ولو نحن، في تنقيبنا

---

[7] مكاوى (دكتور عبد الغفار) "ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر"، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1972م، ص223؛ فقد أشار إلى أن طائفة من الشعراء المحدثين عدميون، وماي (روللو) "شجاعة الإبداع"، بترجمة محمود كامل، الطبعة الأولى سنة 1992م، نشرة دار سعاد الصباح بالقاهرة، ص 70؛ فقد روى عن بيكاسو" كل فعل من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم"، وأدونيس (على أحمد سعيد) "زمن الشعر"، الطبعة الثالثة سنة 1983م، نشرة دار العودة ببيروت، ص 78؛ فقد ذكر أن الشاعر لا يبتدع لغته إلا حين ينتزعها من ماضيها.

[8] العقاد (عباس محمود) "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، طبعة دار الهلال بمصر (كتاب الهلال العدد 252)، لشهر ذي القعدة 1391هـ = يناير 1972م، ص 89-90، ومن الطريف أن بيكاسو نفسه صاحب القول بالهدم، اشتغل زمانًا بتقليد سابقيه الكبار!

[9] صادق (دكتورة آمال أحمد مختار) "لغة الموسيقى: دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى"، الطبعة الأولى سنة 1988، نشرة مركز

عن آخر ملجأ لنا، التقينا بجدنا الأول، فإنا بلا شك سنرى حفرتي عينيه متوجهتين خلفًا نحو السمكة الزاحفة السعيدة التي كانت تعيش في حياة انسجام وانضباط في الوحول اللزجة التي عمرت يومًا المستنقعات المتبخرة"[10]!

بين المعارضة والسرقة

{4} وليس الأمر مقصورًا على تقليد البداءة؛ فإنّ وحدةَ الثقافة التي هى قوام الأمة، تُسَرِّب إلى أصحابها إطار فن اللغة، كما تسرِّب

التنمية البشرية والمعلومات بالقاهرة، ص220، ولوتمان (يوري) "تحليل النص الشعري: بنية القصيدة"، بترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد وتقديمه وتعليقه، طبعة دار المعارف بالقاهرة سنة 1995م، ص 182، وحجازي (أحمد عبد المعطي) "قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج "، الطبعة الأولى سنة 1409 هـ = 1989 م، نشرة مركز الأهرام التابع لمؤسسة الأهرام، ص9؛ فرغم عبوس الرفض على وجه كتابه، يدافع العَدَمِيين ثم يقول " "إذا كان لنا أن نبحث عن مكان لنا في الشعر العربي، فلابد من البحث عن أصولنا فيمن ظهروا قبلنا من المجددين، بل وفيمن سبقونا أيضًا من التقليديين، فليس هناك تجديد خالص، أو تقليد خالص إلا إذا كان مصطنعًا محسوبًا. والجديد يبدأ في خلايا القديم ويرثه. هذا الجدل هو قانون التاريخ، وليس هناك وجود بلا تاريخ، والكائن الذي يرفض تاريخه ميت لا محالة".

[10] مكليش (أرشيبالد) "الشعر والتجربة"، بترجمة سلمى الخضراء الجيّوسى، ومراجعة توفيق صايغ، نشرة دار اليقظة العربية بمشاركة مؤسسة فرنكلين ببيروت ونيويورك، سنة 1963م، ص 51.

إليهم إطار اللغة؛ فكما يتعارفون بينهم على ما يتفاهمون به، يتعارفون على ما يهتزّون له[11]، وما أكثر ما حفز الشاعر إلى الشعر قصيدة تعلّمها –على توسيع مفهوم التعلم ليشمل طرائق التلقي المختلفة كلها– فإما خضع لها رسالةً (مضمونًا)، ووسائل (أدوات تعبير)، أو رسالة فقط، أو وسائل فقط، وإما أبى. فأما إذا ما أبى فإنه يفتش عن وسائل أخرى ملائمة يؤدى بها رسالة أخرى ممّا يشغله وعندئذ يخفى عن المتلقي عنه فضل تلك القصيدة عليه، غير أن الشاعر يظل في نفسه أسير ذلك الفضل. وأما إذا خضع لرسالتها فقط، أو لوسائلها فقط فإنه يعد سارقًا، وهى دركات بعضها أخفى من بعض، يسترها فقهاء السارقين، ويفضحها فقهاء المتلقِّين[12]. وأما إذا خضع لرسالتها ولوسائلها جميعًا، فإنه يعد معارضًا أى مجاريًا مباريا[13].

---

[11] سويف (دكتور مصطفى) "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1951م، ص 150، والعقاد، ص 93-94.

[12] ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزري) "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، قدم له وحققه وعلق عليه الدكتوران أحمد الحوفي وبدوي طبانه، نشرة دار نهضة مصر بالقاهرة، 218/3 فما بعدها، وابن وكيع (أبو محمد الحسن بن على الضبي التنّيسي) "المنصف للسارق والمسروق منه، في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، الطبعة الأولى سنة 1404 هـ=1984 م، 9/1 فما بعدها.

[13] ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) "لسان العرب"، طبعة دار المعارف بالقاهرة، مادة عرض، وطبانه (الدكتور بدوي) "معجم البلاغة العربية"،

{5} إن السرقة ضعف يجتهد صاحبه أن يخفيه، "والحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى، يأخذه في سُتْرة فَيَحْكُمُ له بالسبق إليه أكثر من يمُرُّ به"[14]، وإن المعارضة قوة "أما المتقدمون فكانت لهم المعارضة ونحوها مما لا يضطلع به إلا قويٌّ جريء"[15]؛ فهو لا يخشى أن يبديها؛ هذا البارودي ينظم داليته التي مطلعها:

الطبعة الثالثة سنة 1988م، نشرة دار المنار بجدة ودار الرفاعي بالرياض، ص 416، ووهبة (الدكتور مجدي) "معجم مصطلحات الأدب: إنكليزي، فرنسي، عربي"، نشرة مكتبة لبنان ببيروت، ص 389، والطرابلسي (الدكتور محمد الهادي) "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، طبعة سنة 1981م، نشرة الجامعة التونسية، ص 239 – 240، ونوفل (الدكتور محمد محمود قاسم) "تاريخ المعارضات في الشعر العربي"، الطبعة الأولى سنة 1403هـ = 1983م، نشرة مؤسسة الرسالة ببيروت ودار الفرقان بالأردن، ص 13 وما بعدها، غير أن هذا الأخير تخفف من بعض أشراط المعارضة مقلّدًا غيره، وقال بمعارضة ناقصة، فأوشك أن يدخل فيها الشعر العربي الذي يَعرف!

[14] العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) "كتاب الصناعتين الكتابة والشعر"، بتحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة دار الفكر العربي، الثانية، ص 204، وقد حفظنا للأخطل قوله " "نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة"!

[15] الرافعي 386/3.

"رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّهُ وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زندهُ"[16]،

ثم يقول في خلالها:

"وما أُبْتُ بالحرمان إلا لأنني (أودُّ من الأيام ما لا توده)[17]"،

مضمِّنًا صدر مطلع دالية المتنبى:

"أَوَدُّ من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهى جنده"[18]،

---

[16] البارودي (محمود سامي) "ديوانه"، حققه وصححه وضبطه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1992م، توزيع مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، 187/1.

[17] السابق: 191/1.

[18] المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) "ديوانه"، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى " التبيان في شرح الديوان"، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، نشرة دار المعرفة ببيروت، 19/2. وراجع عند شاعر هذا البحث أبي سرور (حميد بن عبد الله بن حميد بن سرور الجامعي العماني السمائلي) "ديوانه"، نشرة مكتبة الفردوس بسمائل عمان، 34/3، 75؛ فقد دلّ في نونيته التي مطلعها:

يا طائر الشوق ما أشجاك أشجانا فروِّنا من كؤوس الأنس ألوانا

على معارضته نونية جرير (أبي حزرة بن عطية بن حذيفة الخَطَفَى) "ديوانه"، بشرح ابن حبيب، وتحقيق الدكتور نعمان طه، طبعة دار المعارف الثالثة، 163/1 التي منها:

إن العيون التي في طرفها مرض قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

دالا على معارضته، وهو إمام نهضة الأدب المصري الحديث، الذى لا يساميه في الخمسمائة سنة التي قبله فيه أحد[19].

{6} يفعل البارودي ذلك، قويًّا مفاخرًا؛ فمن القمة التي يقف عليها يرسل بصره إلى المدى، فتتجلى له قمم الشعر الباذخة، فيناصيها، ويباريها، ثقة منه بمقدرته، وإجلالا لما يعارضه وتعلقًا به، وخوضًا في هذه الظاهرة الإبداعية، وانتصاحًا بنصيحة علماء الشعر، وإدلالا على معاصريه وفوتًا لهم بمقدرته، وتزييفًا للقول باستفراغ السابقين وُسْع الإبداع، ورغبة في سبق السابقين إلى مجاهل خَفِيَتْ

يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به، وهن أضعف خلق الله أركانا

بتضمين هذين البيتين، وإن بشيء يسير من اختلاف الرواية. وقد استحسن ابن الأثير صنيعًا كالذي صنعه البارودي وأبو سرور، فراجعه 205/3، ولم يملك المستشرق ستيرن (صمويل.م) في " الموشح الأندلسي"، بترجمة الدكتور عبد الحميد شيحه، الطبعة الأولى سنة 1990م، نشرة مكتبة الآداب بالقاهرة، إلا أن يقول في ص 87 " "عادة المعارضات في أن تأخذ الخرجة – أو المطلع – في الموشحة النموذج، تعد دليلا مثاليًّا ينتفي معه أي اتهام (بالسرقة) في هذا المقام. فالشاعر حين يقتبس خرجة موشحة مشهو رة، بل ويقدمها في صورة تضمين، لا يدع مجالا للتخمين، إنما يبرهن بجلاء على أنه لا ينظر إلى المحاكاة بوصفها عارًا ينبغي ستره، بل على العكس يراها عنوانًا على الشرف الذي يسعى جاهدًا إلى إحرازه لدى جماهير المتلقين".

[19] العقاد ص 90–91.

عليهم[20]؛ فلذلك كان "الفضل الذي له على عصره، أكبر من الفضل الذي لعصره عليه، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس إليه ما يجيء من قدرة معاصريه، وذلك وحده خليق أن يُبوِّئه زعامة جيله ويقدمه إلى طليعة معاصريه وتابعيه"[21].

قومية المعارضة

{7} كانت المعارضة نمطًا من إبداع الشعر، عربيًّا خالصًا[22]، مِسَنًّا أزليًّا جلا عن صفحة العروبة حين أوشكت تعفو وتستعجم، ثورةً أدبية، واكب بها البارودي مثلا، ثورة أحمد عرابي الحربية، فخابت هذه، ونجحت تلك؛ فاستقامت بها عروبة مصر[23]، ومَحْفِلا أفشى به شوقي محاسن العربية؛ بذل حُلاها، ونشر حُللها، مُدِلا بثرائها، مُغريًا بالاغتراف منه والاستغناء به[24].

---

[20] سعيد (الدكتورة نفوسة زكريا) "البارودي: حياته وشعره"، قدم له وأعده للنشر الدكتور محمد مصطفى هدارة، طبعة مطابع جريدة السفير، توزيع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ص 330-335.

[21] العقاد ص 114.

[22] الطرابلسي ص 239؛ فقد ذكر أن " المعارضة ضرب من ضروب نظم الشعر يختص به الأدب العربي ... لم تحظ... بدراسة ... في سر إخصابها في الحضارة العربية دون غيرها".

[23] محمود (الدكتور زكي نجيب) "مع الشعراء"، طبعة دار الشروق بالقاهرة، الرابعة سنة 1408هـ = 1988م، ص 185-186.

[24] الطرابلسي: ص 262.

{8} وستبقى المعارضة، إلى ذلك كله، مِزْجرًا أبديًّا للحَقَدة الذين يدّعون مرة أن وحدة الأدب العربي كوحدة الثقافة العربية، وَهْمٌ[25]، ويستبشعون أخرى صلابة الثقافة العربية التي تمنع الأمة أن تقبل الفرد الحر الذى يؤمن بما يشاء ويعبر كما يشاء، فتُثَبِّت الأشكال الشعرية العربية، وتكسوها طابعًا دينيًّا، وتسند إليها وظيفة الهو يّة[26]، مِزْجرًا أبديًّا لهم بأن هذه الأمة التي تقبل الفرد الحر الذى يؤمن بما يشاء ويعبر كما يشاء، وَهْم! ـ وللجهلة الذين يساعدون الحقدة، بالسخرية من "المخطط التقليدي للأداء" الذى يلائم "مية، المواطنة السمراء في صحراء نجد"، ولا يلائم "جانين، المواطنة الفرنسية القاطنة

---

[25] أبو ديب (الدكتور كمال) "الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا"، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1986م، ص 668-669.

[26] أدونيس " الصوفية والسوريالية"، الطبعة الأولى سنة 1992م، نشرة دار الساقى ببيروت، ص213 – 215، 229 – 230، وهو لم يخف في " زمن الشعر " ص89، شوقه إلى تفكك البنية الحضارية القديمة وزوالها"، وعوض (الدكتور لويس) "بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة"، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الثانية سنة 1989م؛ فقد أنف من قراءة البحترى وأبى تمام، في ص10، وفخر بأن إحساسه باللغة العربية ضعيف وأثنى على من لم يقرأ حرفًا عربيًّا خلال ثلاث عشرة سنة إلا عناوين الأخبار في الصحف السيارة وبعض الشوارد السياسية، في ص22.

في الرقم 73 بولفار سان ميشيل"، التي إن وضعناها موضع مية معارضين مطلع دالية النابغة، فقلنا:

يا دار (جانين) بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

"أغْمي عليها"[27]، مزجرًا أبديًّا لهم بأننا إنما نقول ذلك لمية السمراء، لا لجانين الزرقاء!

{9} ولن تفسد المعارضة على الشعر العربى الحديث "طزاجة العصرية" المزعومة[28]، كما يفسده ما في استعمالنا لمصطلحى "التجديد"، و"الحداثة"، من قبول لشيء من الضياع، وما في نسياننا لما في مصطلحي "المحافظة" و"القَدامة"، من مجاهدة لذلك الضياع[29]، ولا

---

[27] قبانى (نزار توفيق) "الشعر قنديل أخضر"، الطبعة السادسة عشرة ليناير 2000م، من منشورات نزار قبانى ببيروت، ص89 – 90.

[28] الجيار (الدكتور مدحت) "موسيقى الشعر العربي: قضايا ومشكلات"، طبعة دار المعارف بالقاهرة، الثالثة سنة 1995م، ص155.

[29] ناصف (الدكتور مصطفى) "رسالة إلى الشعراء"، بحث بالعدد الخامس من مجلة إبداع المصرية، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو سنة 1995م، ص20، وأستحسن لك أن تراجع أدونيس " النص القرآني وآفاق الكتابة"، طبعة سنة 1993م، نشرة دار الآداب ببيروت، لتقرأ في رؤيته لقصيدة المستقبل قوله في ص 121 " "ربما سيعمل الشاعر على أن يدخل في كتابته الشعرية عناصر كثيرة تنتمى إلى المسرح والرواية والفلسفة والعلم والتاريخ وغيرها، وعناصر كثيرة أخرى يأخذها من خارج الكلام، من الفنون الأخرى، ومن الواقع وأشيائه. والأرجح أن تتضافر أشكال الفن في شكل للشعر يؤالف بين مختلف

كما يفسده تقليد نمط من الشعر الغربى، غريب عن ثقافتنا، بعيد هو نفسه عن العصرية[30]– بل تظل منجاة مِسَنًّا: يمتنع بها الشاعر من الغرق بطوفان الضياع إذا طمّ وعمّ، ويسن بها سنان آلته إذا تَثَلّم[31].

{10} ولاسيما أن نرى الشاعر بالمعارضة مبدعًا محلّقًا فيما انْفَسَح له من آفاق: هذا البارودى رغم ترديده بعض معانى ما عارضه وتقليده لبداءته، يتصرف في مراحل أغراضه، ويعرض عن غير المرضى منها؛ "فلم يتعلق قط بأذيال القصائد التي كان يعارضها، ولم تطغ على شخصيته، أو تخف معالم شاعريته، وإنما استطاع أن يملك رقابها فيفيد منها ويتحكم في توجيهها"[32]، وهذا شوقي رغم ترديده مما

الأنواع والأشكال الكتابية. وربما قرأنا في القصيدة المقبلة المسرح والرواية، التاريخ والفلسفة، الأشياء وما وراءها، نبض القلب وتساؤل القلب. وربما رأينا فيها رسمًا هندسيًّا وموسيقى، ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسح كلّيّ لكلية اللغات والأشياء"!

[30] ساعى (الدكتور أحمد بسام) "حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه"، الطبعة الأولى سنة 1398هـ = 1978م، نشرة دار المأمون للتراث بدمشق، ص536، 537.

[31] مكاوى ص327؛ فقد قال كلمة فاخرة فيما يستطيع شاعرنا العربى الجديد " حارس لغتنا وتراثنا وضميرنا، وأمل حاضرنا ومستقبلنا"، أن يتعلمه من تجربة الشعر الحديث في الغرب، منها أنه " يستطيع أن يتعلم كيف يضع تراثه بين عينيه وفى حبات قلبه".

[32] سعيد ص357.

عارضه، بعض كلمات القافية والتراكيب، يتصرف في المعانى، والصور، وأسلوب المقابلة، بحيث حصل له "مشهد تكميلى، ينبنى على أصل، لكن لا يتقيد به، ويتبنى بعض ما فيه، دون أن يقصر في مزيد إثرائه. فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي (قراءة جديدة) للتراث"[33].

تخاميس

{11} ومن شجون المعارضة التَّخْميس؛ إذ هو من مبالغة الخالف في إجلال السالف، وفيه يأتى إلى قصيدته، فيفكُّ أبياتها بعضها من بعض، ويصطنع لكل بيت ثلاثة أشطر من وزن صَدْره وقافيته، يضيفها قبله ليأتى هو بعدها ملكًا في حاشيته مُبَجَّلا!

لقد أجلّ أبيات أبى الفرج الساوى التي منها:

هى الدنيا تقول لساكنيها (أ) حذار حذار من بطشى وفتكي (ب)

فلا يغرركم منى ابتسام (ج) فقولى مضحك والفعل مبك (ب)

فبَجَّلَها قائلا – على ركاكته –:

دع الدنيا الدنية معْ بنيها (أ)

---

[33] الطرابلسى ص262، وراجع نوفل ص227 – 230، على رغم أنه خلط في الحكم عليها أخيرًا، قولا صالحًا وآخر سيئًا، وكان كتابه مَرًّا ضعيفًا بما تيسر له في بعض العصور من نماذج المعارضات، بحيث اتسع عنه اسمه، وكذلك حال كتاب بوذينه (محمد) "المعارضات في الشعر العربى"، نشرة بوذينه بتونس؛ فكلاهما احتطابٌ مَغْسول!

وطلقها الثلاث وكن نبيها(أ)

ألم ينبيك ما قد قيل فيها (أ)

هى الدنيا تقول لساكنيها (أ) حذار حذار من بطشى وفتكي (ب)

فلم يسمع لها فيهم كلام (ج)

وتاهوا في محبتها وهاموا (ج)

وكم نصحت وقالت يا نيام (ج)

فلا يغرركم منى ابتسام (ج) فقولى مضحك والفعل مبك (ب)[34]

{12} هو نمط من النظم متأخر الزمان والمكانة. فأما أنه متأخر الزمان، فمن أنه تحويل لنوع من التخميس قديم نَحَلَ الرواةُ امرأ القيس شيئًا منه لم يُصَحِّحْ له، ورُوِي أن بشارًا المُرَعَّث كان يصنعه عبثا واستهانة بالشعر[35]، فيه "يؤتى بخمسة أقسام على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل"[36]، هكذا:

ـ أ ـ أ

---

[34] الهاشمى (السيد أحمد) "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب"، طبعة سنة 1393هـ = 1973م، نشرة دار الكتب العلمية ببيروت، ص142 – 143 البهلانى (يحيى) "فن التخميس في الشعر العماني"، الطبعة الأولى سنة 1415هـ = 1995م، نشرة مكتبة مسقط بعمان، ص5 –7.

[35] ابن رشيق: 182/1.

[36] السابق: 180/1.

ـ أ ـ أ

ـ أ

ـ ب ـ ب

ـ ب ـ ب

ـ ب

ثم حُوِّل إلى جعل قافية الشطر الخامس من الخَمَسات التالية للأولى، مثل قافية خامس الخمسة الأولى، هكذا:

ـ أ ـ أ

ـ أ ـ أ

ـ أ

ـ ب ـ ب

ـ ب ـ ب

ـ أ

ثم حُوِّل إلى تغيير قافية خامس الخمسة الأولى نفسه، هكذا:

ـ أ ـ أ

ـ أ ـ أ

ـ ب

– ج – ج

– ج – ج

ـ ب

وسّميت هذه القافية الموحَّدة "عمود القصيدة"[37]، وعندئذ التفت الشعراء إلى تخميس قصائد السالفين.

{13} وأما أنه متأخر المكانة، فمن أنه ذِلَّةُ الجادّ الذى يكبر السالف فيضع من نفسه له، ولعبة الهازل الذى ربما قلب للسالف معناه ولسان حاله يقول: انظر كيف ألعب بك! "وما لذلك قصد الذين وضعوا هذه الأنواع، ولا هو شيء في أصل الفطرة الشعرية ... تلك الأنواع في الشعر الجيد أشبه بالزيادة في تراب الميت: لا يجدِّد موته ولكنه وَسْواسٌ وعَيْث"[38].

فى الشعر العمانى وشعر أبى سرور

{14} لقد جَرَتْ على الشعر العمانى، سنة المعارضة العربية بما تعلق بذيلها من التخميس، غير أن بعض الباحثين حمل على الشعر العمانى مراحل الركود ثم البعث ثم التجديد والابتكار التي

---

[37] الرافعي 386/3، والهاشمى ص138، وأنيس (الدكتور إبراهيم) "موسيقى الشعر"، الطبعة السادسة سنة 1988م، نشرة مكتبة الأنجلو المصرية، ص307، ووهبه ص69. ومن الطريف أن ابن منظور كأنه لم يسمع بشيء من ذلك التخميس، فظنه ما كان من الشعر على خمسة أجزاء، فحكم عليه بأنه ليس في وضع العروض، في مادة (خمس) من لسان العرب. وقد علمنا أن الجزء في علم العروض والركن والإفعيل والتفعيل جميعًا، التفعيلة، ولما كان البيت في ضبط الخليل، عبارة عن تكرار شطره الدائرىّ، استحال أن يكون من خمسة أجزاء!

[38] الرافعي 386/3.

تناول بها النقاد الشعر في سائر بلاد العرب، فصنع فصلا في "المعارضات الأدبية: قيمتها ودورها في بعث الشعر العمانى" ذكر فيه أنها مثلت "جانبا له أهميته في حركة إحياء الشعر"[39]، وأن من شعرائها أبا سرور[40]، وفى خلال ذلك عرض للتخميس، فرآه محاولة "لمجاراة أسلوب فحول الشعراء"[41]، ثم رآه "لا يصلح دليلًا في مجال بعث الشعر العربى ونهضته، بقدر ما كان معوقًا ومضعفًا لهذه الحركة"[42].

أما إكراه الشعر العمانى على قبول تلك المراحل، فمسألة فرغتُ من نقدها من قبل[43]، وأما نسبة أبى سرور إلى "الإحيائيين" على تكلف المرحلة والمذهب، فعجيبة الحصول له وهو ابن سنة ست وثلاثين وتسعمائة وألف، العائش بيننا فتيًّا، وأدق منها نسبته إلى "المحافظين" مثلا، وأما قوله الأول في التخميس فمنقوض بقوله الآخر الذى كاد يسلم لولا شوبه بزعم المرحلة. وربما كان من مساوي هذه

---

[39] دومة (دكتور على عبد الخالق على) "الشعر العماني: مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية"، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1984م، ص83.

[40] السابق ص101.

[41] السابق 103.

[42] السابق نفسه.

[43] صقر (الدكتور محمد جمال) "القافية الموحدة المقيدة وكلمتها في الشعر العماني"، بحث من أعمال ندوة الأدب العماني الأولى بجامعة السلطان قأبو س من 26 إلى 29 من فبراير سنة 2000م.

الفَعْلة تضليلُ بعض الباحثين؛ إذ نسب أبا سرور إلى الإحيائيين مرة[44]، ثم أخلاه منها أخرى[45]!

{15} وخلال حديث الدكتور أحمد درويش عن مظاهر معاصرة الجيلين القديم والحديث في شعر الخليلى العمانى، يرد ذكر "جانب آخر من الأغراض التي طرقها الشيخ الخليلى يندرج في ترويض القول وإثبات العلاقة الدائمة المتجددة بالتراث وإثبات المقدرة الشعرية ... في هذه الظاهرة كثير من شعر المعارضات والتخميس، والموشحات، وجانب كبير من شعر الحكمة"[46]، ورغم ما في ضم الحكمة إلى ما قبلها من خلط لرسالة الشعر بوسائله، أستحسن نسبة المعارضة والتخميس إلى "تَرْويض القَوْل"[47] الذى يلائم فهمنا السابق في الفقرة السابعة.

---

[44] السليمى (محمود بن مبارك بن حبيب) "شعر حميد بن عبد الله الجامعى (أبو سرور)"، رسالة ماجستير محفوظة بكلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية لسنة 1995م، ص203.

[45] السابق ص267.

[46] درويش (الدكتور أحمد إبراهيم) "مدخل إلى دراسة الأدب في عمان"، طبعة دار المعارف بمصر سنة 1992م، نشرة دار الأسرة، ص203،202.

[47] هى كلمة قديمة – وإن كانت (رياضة) أفصح – في معالجة مُصْعَب الشعر ليلين ويسمح، استعملها البارودي قائلا عن نفسه" "قال في صباه يَروضُ القول، ويذكر الطَّرَد:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب وغيرى باللذات يلهو ويعجب"

{16} وفى ختام دراسته لأبى سرور قال أبو همام: "سبق أن ذكرنا رأينا في التخميس أثناء حديثنا عن الخليلي، وما قلناه هنالك يقال هنا"[48]، وكان قال هنالك هو أيضًا يضاف إلى الأبواب الأخرى المثبتة قدرة الشاعر إلى أقرانه من القدامى، وينبئ كذلك عن مدى إعجاب شاعر بما يخمسه، وإلا ما كان أغناه عن طرق هذا الموضوع جملة، والقدامى عندنا عرفوا هذا الطريقة... فالتخميس والتشطير مثل المعارضة، جوادان يتسابقان، ولكن الثاني ينسج على منوال الأول، ويحاول أن يبزه ويسبقه"[49]، ثم يقول في أبي سرور: "في الديوان

فقال محققا ديوانه الفاضلان:" هذه القصيدة على وزن وروى قصيدة الشريف الرضى التي مطلعها:

لغير العلا مني القلى والتجنب ولولا العلا ماكنت في الحب أرغب"

البارودي 89/1. وكأن الدكتور محمد نوفل اعتمد على هذه الحاشية فجعل ذلك في فصل " المعارضات في العصر الحديث"، مما عارض به البارودي هاشمية الشريف الرضى، راجع نوفل ص179 – 180، وكان الأحرى أن يفتش عن أم هاشميات الكميت الأسدي التي مطلعها:

"طرِبْتُ وما شوقا إلى البيض أطربُ ولا لعبًا منى وذو الشوق يلعب"

فهى أولى وأقدم. راجع الرافعي (محمد محمود) "شرح الهاشميّات"، الطبعة الثانية، ص 36.

[48] أبو همام (الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم) "في الشعر العماني المعاصر"، الطبعة الأولى، توزيع مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ص68.

[49] السابق ص37.

معارضة لنونية ابن زيدون... وحسنًا فعل الجيل اللاحق أن لم يحصر نفسه في آصار الجيل السابق عليه فامتاحوا من ذواتهم، ووسعوا قراءتهم لولا أن بعضهم فر إلى الفوضى والتسيب"[50].

وفيما قاله نظر أغراني بذكر كلامه على طوله، أعرضه فيما يأتي:

أولا ـ أما أن التخميس كالمعارضة، علامة إعجاب الخالف بالسالف، فمما لا ريب فيه، وقد سبق في الفقرة الحادية عشرة بيانه.

ثانيًا ـ أما أن التخميس كالمعارضة، باب الخالف إلى إثبات قدرة كالتى للسالف، فمما فيه ريب؛ إذ أين ذلة المخمِّس ولعبته من مجاراة المعارض ومباراته؟!

ثالثًا ـ أما أن القدامى عرفوا التخميس، فغير صحيح إذا عنى تخميس قصائد السالفين – وهو دون غيره مجال كلامه – إذ الذى عرفوه حتى نحلوا امرأ القيس شيئًا منه، طريقة في إخراج القصيدة على أشطر منظمة بالقافية، سبق في الفقرة الثانية عشرة بيانها.

رابعًا ـ إطلاق الحكم على أبى سرور وغيره، منهج أبى همام المطرد في كثير مما كتب، يقتحمه بفضل خبرته، واعتماد تطبيق المقارنة التمثيلي التفصيلي أسد وأولى، ويكفى دليلًا أن علّة ما رآه من

[50] السابق ص68.

أن نونية أبى سرور "ليس فيها ما ننتظره من التنفس من رئتى ابن زيدون"[51]، أنها لا تعارضها أصلا بل تعارض نونية شوقى!

لقد كتب ابن زيدون وهو مكروب نونيته في الأسف للفراق، والشوق للقاء، والغزل بالمحاسن وأرسلها إلى ولادة[52]، وكتب شوقي وهو مكروب منفى إلى بلد كان لابن زيدون وولادة فصار لخوليو وكرستين، نونيته في الأسف لتبدل الحال، وتمجيد الوطن، والشوق إليه، والفخر بنفسه وبرفاق أَزْمته، وأرسلها إلى مصر[53]، وكتب أبو سرور متمثلا حال شوقي، نونيته في الشوق إلى الماضي العزيز، والأسف لتبدل الحال، والتهديد بالعودة، والفخر بالمسلمين عامة

---

[51] السابق نفسه.

[52] المقرى (أحمد بن محمد التلمسانى) "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، حققه الدكتور إحسان عباس، طبعة سنة1408هـ = 1988م، نشرة دار صادر ببيروت، 275/3 – 278، وعبد العظيم (على) "ابن زيدون"، العدد (66) من أعلام العرب، طبعة دار الكاتب العربى بالقاهرة، سنة 1967م، ص126 وما بعدها.

[53] شوقي (أحمد) "الشوقيات"، بتحقيق الدكتور محمد حسين هيكل، طبعة سنة 1970م، نشرة المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 104/2 وما بعدها.

والعمانيين خاصة، وألقاها في المؤتمر الذى أقيم لذكرى ابن زيدون بالمغرب[54].

وربما كان من مساوي فعلة أبى همام اتباعُها؛ إذ أطلق بعض الباحثين الحكم على أبى سرور قائلًا: "قارئ شعره يلحظ مدى تأثره بالشعراء السابقين في مجاراتهم في كثير من قصائده ومعارضتهم والاقتباس من شعرهم، والاستفادة من طرائقهم، وهذا ما سوف تكشفه لنا هذه الدراسة"[55]، ثم لم يف بما وعد!

خامسًا ـ رؤية المعارضة قيدًا تقيد به جيل أبى سرور، واستحسان انفكاك الجيل التالي له منه، مما لم نقبله وقدمنا تفنيده في الفقرة الثالثة، ويكفى دليلا اعترافه بخروج بعض هذا الجيل التالى، إلى الفوضى والتسيب، ولو تعلم المعارضة ما أخرجته إليهما.

{17} ليطلق الباحثون في الشعر العمانى بعامة وشعر أبى سرور بخاصة، القول في المعارضة والتخميس ما شاؤوا، دون أن يشفع واحد منهم ذلك بتطبيق المقارنة التمثيلى التفصيلى، رغم أنه وحده الفيصل[56].

---

[54] أبو سرور 112/3 وما بعدها. وربما كان لخلو حديثه عن أساتذته الشعراء من ابن زيدون في 49/1، وذكر شوقي منهم عند السليمى الذي لم يذكر منهم كذلك ابن زيدون في ص34 – دلالة ما في هذا المقام.

[55] السليمى 36.

[56] سعيد: 348.

وليقل أبو سرور نفسه: "لم أقرأ ديوان شعر كاملا عن شاعر ولكنى كنت أكثر من مطالعتى من ديوان البارودى حتى عزمت أن أجعله شاعرى الوحيد، لما فيه من شهامة ورجولة وبطولة، حتى وصلت إلى قصيدة يمدح فيها ويتزلف، فثنيت عنانى عنه، ولم أكمله، ولم أعد إليه، وأتصفح أحيانًا من شعر عنتر وشعر المتنبى"[57].

فلن يثنينا شىء عن تطبيق المقارنة التمثيلى التفصيلى المبنى على مقدمة مُجَدْوَلةٍ مِنْ إحصاء العناصر الدالة، ولا عن اعتماد نتائجه وحدها.

---

[57] أبو سرور: 49/1.

الجدول الأول

الرقم	المعارضة	مطلعها	صاحبها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	المعارضة	مطلعها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	عروضهما
1	يا حر قلباه	وا حر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم	المتنبي	ديوانه/362	37	الأسف (1-3)،فالمدح (4-11) فالعتب (12-14)، فالفخر (15-23)،فالأسف (24-25)، فالعتب (26-28)،فالفخر (29)، فالعتب (30-37).	شكر وتقدير	لا يعشق المجد إلا الماجد العلم والسبق للنجم ترقى شوطه الهمم	ديوانه 1/المقدمة	20	الحكمة (1-6)،فالمدح (7-18)،فالتمجيد (19-20).	بحر البسيط الوافي المخبون العروض والضرب،وقافية المطلقة المجردة الميمية الموصولة بالواو.
2	ألا هبي	ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا	عمرو بن كلثوم	شرح القصائد السبع 367	94	الشراب (1-4)،فالحكمة (5)، فالفخر (6-7)،فالغزل (8-16)، فالحكمة(17)،فالفخر (18-43)، فالتهديد(44-50)،فالفخر (51-94).	عمان الحاضر	ألا هبي بمجد الحاضرينا وحيي الماجدين الباسلينا	ديوانه 1/83	47	الفخر (1-3)،فالمدح (4-37)،فالفخر (38-44)،فالمدح (45-47).	بحر الوافر الوافي المقطوف العروض والضرب،وقافية المطلقة المردف بياء المد أوواوه النونية الموصولة بالألف.

3	على قدر	على قدر أهل العزم تأتي العزائم	المتنبي	ديوانه 378/3	46	الحكمة (2-1)،فالمدح (3-46).	على أسس التقوى	على أسس التقوى تشاد المحاكم وتلقى على تاج القضاة المراسم	ديوانه 116/1	29	الحكمة (1-7)،فالهجاء (8)،فالمدح (9)،فالحكمة (10-18)،فالتمجيد (19-20)، فالحكمة (21-22)،فالتمجيد (23-29).	بحر الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب، وقافية المطلقة المؤسسة الميمية الموصولة بالواو.
4	رحلة	شيعت أحلامي بقلب باك ولممت من طرق الملاح شباكي	شوقي	ديوانه 178/2	55	الأسف (1-9)، فالغزل (10-22)، فالتمجيد(23-55).	ملاك	أسواك أعلق في الغرام ملاكي عقم الغواني أن يلدن سواك	ديوانه 114/2	16	الغزل (1-16).	بحر الكامل الوافي الصحيح العروض المقطوع الضرب،وقافية المطلقة المردفة بألف الكافية الموصولة بالياء.
5	بان الخليط	بان الخليط ولوطوعت مابانا وقطعوا من حبال	جرير	ديوانه 160/1	73	الشوق (1-11)، فالغزل(12-52)، فالشوق (53-57)، فالتهديد (58-67)،فالهجاء (68-73).	سميح وسمحان	يا طائر الشوق ما أشجاك أشجانا فرونا من	ديوانه 74/3	38	الشوق(1-27)، فالفخر (28-31)، فالحمد (32-35)، فالشوق	بحر البسيط الوافي المخبون العروض المقطوع الضرب،وقافية المطلقة

		الوص أقرانا						كؤوس الأنس ألوانا			(36–38).	المردفة بألف النونية الموصولة بالألف.
6	أندلسية	يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا	شوقي	ديوانه 104/2	83	الأسف (1–17)، فالتمجيد (18–24)، فالشوق (25–60)، فالفخر (61–64)، فالتمجيد (65–74)،فالشوق(75–83).	ابن زيدون	جئنا لنحوك في ذكرى لماضينا فغننا كيفما تهو ى تغنينا	ديوانه 112/3	56	الشوق (1–7)، فالرثاء (8–14)،فالحكمة (15–21)،فالفخر(22–25)، فالأسف(26–38)، فالتهديد(39 46)، فالفخر(47–56).	بحر البسيط الوافي المخبون العروض المقطوع الضرب،وقافية المطلقة المردفة بياء المد أوواوه(وإن لم ترد الواوفي السالفة)النونية الموصولة بالألف.
7	أطاعن خيلا	أطاعن خيلا من فوارسها الدهر وحيدا وما قولي كذا ومعي الصبر	المتنبي	ديوانه 148/2	41	الفخر (1–4)،فالحكمة (5–10)، فالفخر (11–17)،فالمدح(18–32)،فالفخر (33–36)، فالمدح (37–41).	هو الدهر لا تعجب	هو الدهر لا تعجب إذا استأسد الكفر وشاع الهو ى في الناس أوأله الكبر	ديوانه 79/4	34	الحكمة(1–24)،فالفخر (25–28)، فالحكمة (29–34).	بحر الطويل الوافي المقبوض العروض الصحيح الضرب، وقافية المطلقة المجردة الرائية الموصولة بالواو.

8	مصطفى كامل باشا	المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني	شوقي	ديوانه 157/3	64	الرثاء(1–14)،فالحكمة (15–26)، فالرثاء (27–64).	كأس الأسى	رزء أطاح بصاحبي فسقاني كأس الأسى متنوع الأحزان	ديوانه 379/4	86	الرثاء (1–59)، فالحكمة (60–75)، فالرثاء (76–86).	بحر الكامل الوافي الصحيح العروض المقطوع الضرب،وقافية المطلقة المردفة بالألف النونية الموصولة بالياء.

الجدول الثاني

الرقم	المخمّسة[13]	مطلعها	صاحبها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	المخمّسة[13]	مطلعها	موضعها	أبياتها	أجزاء رسالتها	عروضهما
1	رضيت من الدنيا	رضيت من الدنيا بما لا أوده وأي امرئ يقوى على الدهر زنده	البار ودي	ديوانه 187/1	56	الغزل (1–16)، فالحكمة (17)، فالأسف (18–25)، فالحكمة (26–29)، فالأسف (30–35)، فالحكمة (36–43)، فالفخر (44–50)، فالتهديد (51–56).	يجر جيوش الكيد	يجر جيوش الكيد تبت رجاله وفلت بفولاذ القضاء نصاله ولما علت هام الهمام نعاله تداعت لدرك الثأر فينا ثعاله ونامت على طول الوتيرة أسده	ديوانه 57/2	20	الأسف (1–2)،فالحكمة (3–9)، فالفخر (10–17)،فالتهديد (18–20).	السالفة من بحر الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب، وقافية المطلقة المجردة الدالية الموصولة بالهاء المضمومة بعد ضم، والخالفة من بحر الطويل المخمس المقبوض الضرب، وقافية المطلقة المجردة الدالية الموصولة بالهاء المضمومة بعد ضم.

2	لساني مملوء	لساني مملوء من القول جوهرا على أن في صدري لذا الدر أبحرا	أبو وسيم	شقائق النعمان 177/1	14	الفخر (2–1)، فالأسف (3–12)، فالحكمة (14–13).	دعاني أعادي	دعاني أعادي في الدنى من تكبرا وأهشم أنفا للزمان تصعرا وأرسل قول الحق سيفا مذكرا لساني مملوء من القول جوهرا على أن في صدري لذا الدر أبحرا	ديوانه 272/4	14	الفخر (4–1)، فالأسف (5–8)، فالفخر (9–10)، فالأسف (11–12)، فالحكمة (13–14).	السالفة من بحر الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب، وقافية المطلقة المجردة الرائية الموصولة بالألف، والخالفة من بحر الطويل المخمس المقبوض الضرب،وقافية المطلقة المجردة الرائية الموصولة بالألف.

الجدول الثالث[58]

نوع المسند إليه / نوع المسند	ضمير تكلم	مضاف إلى ضمير تكلم	ضمير خطاب	معرف بأل	نكرة	مضاف إلى مضاف إلى ضمير خطاب	اسم إشارة	مضاف إلى ضمير غيبة	مضاف إلى ضمير خطاب	مضاف إلى مضاف إلى ضمير تكلم	ضمير غيبة
مضارع	28 ,57		28,14	57,3							
نكرة مقدمة		57,3									
ماض	57,3			10,71				57,3	57,3	57,3	57,3
جملة فعلية (ماض ومعرف بأل)					57,3						
جملة فعلية (مضارع وضمير غيبة)				57,3	57,3						
نكرة						57,3	57,3				
اسم فعل مضارع	57,3										

---

[58] الترتيب فيه وفيما يأتى مما يشبهه، ورودىّ لا مقدارىّ ولا علمىّ. وجمل هذه الأبيات ثمان وعشرون.

الجدول الرابع[59]

نوع المسند إليه / نوع المسند	ضمير خطاب	مضاف إلى اسم موصول	اسم موصول	ضمير تكلم	علم	نكرة	مضاف إلى ضمير خطاب	معرف بأل	اسم إشارة
اسم فعل أمر	34,4								
جملة فعلية (مضارع وضمير غيبة)		34,4				4,34			
نكرة مقدمة			4,34		4,34		4,34	4,34	
مضارع	4,34			21,73					
مضاف إلى مضاف إلى ضمير غيبة						4,34			
ماض					4,34	4,34		8,69	
معرف بأل									13,04
شبه جملة (حرفي)								4,34	
جملة فعلية (مضارع وضمير تكلم)				4,34					

[59] جمل هذه الأبيات ثلاث وعشرون.

الجدول الخامس[60]

نوع المسند إليه / نوع المسند	معرف بأل	ضمير تكلم	مضاف إلى نكرة	علم	ضمير خطاب	ضمير غيبة	نكرة	مضاف إلى ضمير خطاب	مضاف إلى معرف بأل	مضاف إلى ضمير تكلم	اسم إشارة
جملة فعلية(مضارع وضمير غيبة)	1,33			2,66			1,33				
مضارع		12				4					
شبه جملة(حرفي)			1,33								
ماض	6,66	8	1,33		12	6,66	8		1,33	1,33	
مضاف إلى معرف بأل	2,66										
جملة فعلية(ماض وضمير غيبة)				1,33							
معرف بأل					1,33			1,33			

---

[60] جمل هذه الأبيات خمس وسبعون.

أمر					6,66						
شبه جملة(حرفي) مقدم	1,33						2,66		1,33		
نكرة	1,33						2,66		1,33		
مضاف إلى علم						1,33					1,33
جملة فعلية(مضارع ونكرة)						1,33					
مضاف إلى ضمير تكلم					1,33						
اسم فعل أمر					1,33						
جملة اسمية(معرف بأل ونكرة)				1,33							

الجدول السادس[61]

نكرة	ضمير تكلم	معرف بأل	علم	ضمير خطاب	مضاف إلى ضمير غيبة	مضاف إلى نكرة	مضاف إلى علم	مضاف إلى ضمير خطاب	مضاف إلى ضمير تكلم	مضاف إلى معرف بأل	ضمير غيبة	اسم إشارة
2,75		1,83								0,91		
4,58		0,91	0,91									
0,91	2,75											
	2,75	3,66	0,91	5,50	1,83		2,75	0,91	0,91	0,91	7,33	
0,91												
0,91	14,67			8,25							1,83	
						0,91						
0,91												
3,66		1,83										

[61] جمل هذه الأبيات تسع ومائة.

			0,91									
										1,83		
0,91			0,91	1,83								
		0,91										
								9,17				
										0,91		
0,91												
												0,91
											0,91	
												0,91
										0,91		
				0,91								

الجدول السابع

القصيدة	الأبيات	التفاعيل[63]	الجمل	متوسط طول الجملة[62]
السادسة السالفة[64]	17	136	28	4,85
السادسة الخالفة[65]	13	104	23	4,52
الثامنة السالفة	52	312	75	4,16
الثامنة الخالفة	70	420	109	3,85

---

62 مقيس بالتفاعيل.

63 بيت السادستين مثمن، وبيت الثامنتين مسدس.

64 السالفة: السابقة المعارَضة.

65 الخالفة: اللاحقة المعارِضة.

الجدول الثامن

الممتدة إليها[67] الممتدة[68]	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها[66]	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	29,62	العطف بالواو 11,11 الاستئناف 18,51	11,11	الاعتراض 3,70 الاستئناف 3,70 الاستئناف بالواو 3,70	7,40	الاستئناف			48,14 العطف 11,11 الاستئناف 33,33 الاعتراض 3,70
الفعلية الإنشائية	3,70	الاستئناف	14,81	العطف بأم 3,70 الاستئناف 3,70 العطف بالفاء 3,70 الاعتراض 3,70	11,11	الاستئناف 7,40 الترتب الشرطي 3,70			29,62 الاستئناف 14,81 العطف 7,40 الاعتراض 3,70 الترتب الشرطي 3,70

[66] طريقة الامتداد إليها: طريقة امتداد السابقة (الممتدة) إلى اللاحقة (الممتدة إليها).

[67] الممتدة إليها: الجملة اللاحقة.

[68] الممتدة: الجملة السابقة.

الاسمية الخبرية	11,11	الاستئناف	3,70	الاستئناف			3,70	الاستئناف بالفاء	18,51 الاستئناف
الاسمية الإنشائية	3,70	الاستئناف							3,70 الاستئناف
المجموع	48,14	العطف 11,11 الاستئناف 37,03	29,62	الاعتراض 7,40 الاستئناف 14,81 العطف 7,40	18,51	الاستئناف 14,81 الترتب الشرطي 3,70	3,70	الاستئناف	100% العطف18,51[69] الاستئناف70,37[70] الاعتراض7,40[71] الترتب الشرطي[72]3,70

[69] العطف: امتداد السابقة إلى اللاحقة بضمها بأداة خاصة بينهما.

[70] الاستئناف: امتداد السابقة إلى اللاحقة بجوارها.

[71] الاعتراض: امتداد السابقة إلى اللاحقة باشتمال السابقة عليها بين أجزائها.

[72] الترتب الشرطي: امتداد السابقة إلى اللاحقة بأداة خاصة قبلهما ثم تأتي السابقة بعدها شرطا واللاحقة أخيرا جوابا. والترتب القسمي (وسيأتي): امتداد السابقة إلى اللاحقة بكون الأولى قسما والأخرى جوابه.

الجدول التاسع

الممتدة إليها الممتدة	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	4,54	الاستئناف	4,54	الاستئناف	9,09	العطف بالواو4,54 الاستئناف4,54			18,18 الاستئناف13,63 العطف 4,54
الفعلية الإنشائية			4,54	الاعتراض	4,54	الاستئناف	4,54	الاستئناف	13,63 الاعتراض4,54 الاستئناف9,09
الاسمية الخبرية	13,63	الاستئناف9,09 الاستئناف ببل 4,54	4,54	الاعتراض	4,54	الاستئناف	9,09	الاستئناف	31,81 الاستئناف27,27 الاعتراض4,54
الاسمية الإنشائية	4,54	الاستئناف بالفاء	9,09	الاعتراض	9,09	الاستئناف	13,63	العطف بالواو9,09 الاعتراض 4,54	36,36 الاستئناف13,63 الاعتراض13,63 العطف 9,09
المجموع	22,72	الاستئناف	22,72	الاستئناف 4,54 الاعتراض 18,18	27,27	العطف4,54 الاستئناف 22,72	27,27	الاستئناف13,63 العطف9,09 الاعتراض4,54	100% الاستئناف63,63 العطف 13,63 الاعتراض22,72

الجدول العاشر

الممتدة إليها الممتدة	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	17,56	العطف بالواو 8,10 العطف بالفاء 1,35 الاستئناف 6,75 الاستئناف بالواو 1,35	8,10	الاستئناف بأو 4,05 الاستئناف بالفاء 2,70 الاستئناف 1,35	9,45	الاستئناف 4,05 الاستئناف بحتى 1,35 العطف بالفاء 1,35 الاستئناف بلكن 1,35 العطف بالواو 1,35			35,13 الاستئناف 22,97 العطف 12,16
الفعلية الإنشائية	9,45	الاستئناف 2,70 الترتب الشرطي 6,75	14,86	الاستئناف 6,75 الترتب القسمي 1,35 العطف بالفاء 1,35 العطف بالواو 4,05 العطف بأم 1,35	6,75	الاستئناف 2,70 الترتب الشرطي 1,35 الاستئناف بالفاء 2,70	2,70	الاستئناف	33,78 الاستئناف 17,56 الترتب الشرطي 8,10 الترتب القسمي 1,35 العطف 6,75

الاسمية الخبرية	5,40	الاستئناف 2,70 العطف بالواو 2,70	10,81	الاستئناف 8,10 الاستئناف بالفاء 2,70	8,10	الاستئناف 5,40 العطف بالواو 2,70	1,35	الاستئناف	25,67 الاستئناف 20,27 العطف 5,40
الاسمية الإنشائية	2,70	الترتب الشرطي 1,35 الاستئناف 1,35			1,35	الاستئناف	1,35	العطف بالواو	5,40 الترتب الشرطي 1,35 الاستئناف 2,70 العطف 1,35
المجموع	35,13	العطف 12,16 الاستئناف 14,86 الترتب الشرطي 8,10	33,78	الاستئناف 25,67 الترتب القسمي 1,35 العطف 6,75	25,67	الاستئناف 8,91 العطف 5,40 الترتب الشرطي 1,35	5,40	الاستئناف 4,05 العطف 1,35	100% الاستئناف 63,51 العطف 25,67 الترتب الشرطي 9,45 الترتب القسمي 1,35

الجدول الحادي عشر

الممتدة إليها الممتدة	الفعلية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الفعلية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الخبرية	طريقة الامتداد إليها	الاسمية الإنشائية	طريقة الامتداد إليها	المجموع
الفعلية الخبرية	5,55	الاستئناف 3,70 العطف 1,85	8,33	الاستئناف	6,48	الاستئناف3,70 العطف بأم 2,77	1,85	الاستئناف	22,22 الاستئناف 17,59 العطف 4,62
الفعلية الإنشائية	7,40	الاستئناف 3,70 الترتب الشرطي 2,77 الاستئناف بالفاء0,92	21,29	الاستئناف 14,81 الاعتراض 1,85 العطف بالواو4,62	7,40	الاستئناف بأو0,92 الاستئناف4,62 الاستئناف بالفاء 0,92 الترتب الشرطي 0,92	4,62	الاستئناف3,70 العطف بالواو0,92	40,74 الاستئناف 29,62 الترتب الشرطي3,70 الاعتراض 1,85 العطف 5,55
الاسمية الخبرية	7,40	الاستئناف 6,48 العطف بالواو0,92	4,62	الاستئناف	8,33	الاستئناف3,70 العطف بالفاء 2,77 العطف بالواو1,85	1,85	الاستئناف	22,22 الاستئناف 16,16 العطف 55,55
الاسمية الإنشائية	1,85	الاستئناف بالفاء 0,92 الاستئناف 0,92	5,55	الاستئناف	0,92	الاستئناف	6,48	الاستئناف	14,81 الاستئناف

المجموع	22,22	الاستئناف 16,16 العطف 2,77 الترتب الشرطي 2,77	39,81	الاستئناف 33,33 الاعتراض 1,85 العطف 4,62	23,14	الاستئناف 14,81 العطف 7,40 الترتب الشرطي 0,92	14,81	الاستئناف 13,88 العطف 0,92	100% الاستئناف 78,70 العطف 15,74 الترتب الشرطي 3,70 الاعتراض 1,85

الجدول الثاني عشر[73]

كلمة القافية		1 اسمٌ مجرور				2 فعلٌ فيه فاعله		3 اسمٌ مفعول به		4 اسمٌ	5 اسمٌ تابع اسم		6 اسمٌ	7 اسمٌ نائب فاعل	
		مضاف إليه جمع مذكر سالم	مضاف إلى مضاف إلى ضمير المتكلمين	مجرور بالحرف ممنوع من الصرف	مجرور بالحرف مضاف إلى ضمير المتكلمين	مضارع علامة رفعه النون المفتوحة	مضارع متصل بضمير المتكلمين	مفعول به	منادى مقصور	خبر فعل ناسخ	نعت	معطوف	حال	نائب فاعل جمع مذكر سالم	نائب فاعل مضاف إلى ضمير المتكلمين
في السالفة		صفر	5,88	5,88	17,64	صفر	11,76	17,64	صفر	5,88	11,76	5,88	11,76	صفر	5,88
		29,41				11,76		17,64			17,64			5,88	
في الخالفة		7,69	7,69	صفر	7,69	7,69	23,07	7,69	7,69	15,38	صفر		7,69	7,69	صفر
		23,07				30,76		15,38						7,69	

[73] راعيت في ترتيب هذا الجدول وشبيهه، نسب استعمال الأنواع في طرفي المعارضة جميعا معا.

الجدول الثالث عشر

كلمة القافية	1 اسمٌ مجرور		2 اسمٌ تابع اسم			3 فاعل أواسمٌ نائبه			4 فعل فيه فاعله			5 اسمٌ خبر مبتدأ أوناسخ			6 مبتدأ أواسم ناسخٍ مؤخرٌ			7 اسمٌ مفعول به	
	مضاف إليه	مجرور بالحرف	نعت	معطوف	بدل	فاعل اسمٌ منقوص أومثنى	فاعل مضافٌ إلى ضمير المتكلم	نائب فاعل مثنى	ماض متصل بضمير المتكلم	مضارع ناقص يائي	مضارع علامة رفعه النون المكسورة	خبر مبتدأ، منقوص	خبر مبتدأ، مثنى	خبر فعل ناسخ، منقوص	مبدأ مؤخر، منقوص	مبتدأ مؤخر، مثنى	اسم فعل ناسخ مؤخرٌ،مضاف إلى ضمير المتكلم	مفعول به مضاف إلى ضمير المتكلم	مفعول به مثنى من باب الضرورة
في	21,15	19,23	7,69	19,23	1,92	5,76	1,92	3,84	صفر	1,92	3,84	3,84	صفر	صفر	1,92	3,84	صفر	3,84	صفر
السالفة	40,38		28,84			11,53			5,76			3,84			5,76			3,84	
في	40	28,57	7,14	12,85	صفر	صفر			1,42	1,42	صفر	1,42	1,42	1,42	صفر	صفر	1,42	1,42	1,42
الخالفة	68,57		20						2,85			4,28			1,42			2,85	

الجدول الرابع عشر

رقم البيت		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
علاقة البارودية القبلية	في السالفة	ط[75]	ط	ط	ص[74]	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ص	ص
	في الخالفة	ص	ط	ط	ص	ص	ط	ص	ط	ص	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
علاقة البارودية البعدية	في السالفة	ط	ط	ص	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ص	ص	ص
	في الخالفة	ط	ط	ط	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ط	ص	ط	_[76]
علاقة الوسيمية القبلية	في السالفة	_	ط	ص	ص	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ط	ص	ط	ص						
	في الخالفة	ط	ص	ص	ص	ص	ط	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ط	ص						
علاقة الوسيمية البعدية	في السالفة	ط	ص	ص	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ط	ص	ط	ص	_						
	في الخالفة	ط	ط	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	ط	ط	ط	ص	_						

---

[74] ص: متصلة.

[75] ط: منقطعة.

[76] –= غير كائنة أصلا.

مادة البحث

{18} فى أولية باب السرقات الشعرية قال ابن الأثير: "من المعلوم أن السرقات الشعرية لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد، فمن رام الأخذ بنواصيها والاشتمال على قواصيها بأن يتصفح الأشعار تصفحًا ويقتنع بتأملها ناظرًا، فإنه لا يظفر منها إلا بالحواشى والأطراف"[77].

وحال دارس المعارضات قريبة من حال دارس السرقات، ومن ثم يوشك أن يوئسه العجز عما وصف ابن الأثير، غير أن اختلاف حال المعارض وحال السارق، ينشط به إلى عمله؛ فبينما يتطرف السارق بسرقته فيطلبها من بنيات الطريق ليُنسب إليه الإبداع دون صاحبه، يعمد المعارض بمعارضته إلى لَقَم الطريق فيطلب القصائد الشامخة المشهورة ليستفيد من دلالة تاريخها وحياتها في ذاكرة الأمة[78]، وبينما يخفى السارق دبيبه ويستر حاله، يبدى المعارض عمله ويخلع عليه من علامات ما عارضه، كما سبق في الفقرة الخامسة.

---

[77] ابن الأثير 223/3.

[78] الرافعي 386/3، والأهوانى (الدكتور عبد العزيز) "ابن سناء ومشكلة العقم والابتكار في الشعر"، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، الثانية سنة 1986م، ص28، ورحيم (مقداد) "الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجرى"، الطبعة الأولى سنة 1407هـ = 1987م، نشرة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية ببيروت، ص165 – 166.

{19} لقد بين الجدولان الأول والثانى، معارضة أبى سرور لثمانى قصائد، وتخميسه لقصيدتين: أما المعارضة الأولى فلميميّة المتنبي التي منها أبيات الفخر الشاردة: "أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى..."[79]، وأما الثانية فلنونية عمروبن كلثوم المعلقة[80]، وأما الثالثة فلميميّة المتنبي التي منها أبيات الحكمة الشاردة: "على قدر أهل العزم تأتى العزائم..."[81]، وأما الرابعة فلكافيّة شوقي التي منها أبيات الأغنية الشاردة: "يا جارة الوادى طربت وعادنى ..."[82]، وأما الخامسة فلنونية جرير التي منها أبيات الغزل الشاردة: "إن العيون التي في طرفها مرض..."[83]، وأما السادسة فلنونية شوقي التي منها أبيات الأسف الشاردة: "يا نائح الطلع أشباه عوادينا..."[84]، وأما السابعة فلرائية المتنبي التي منها أبيات الحكمة الشاردة: "دع النفس تأخذ

---

[79] المتنبي 367/3.

[80] الأنبارى (أبو بكر محمد بن القاسم)"شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات"، بتحقيق عبد السلام هارون وتعليقه، طبعة دار المعارف بمصر، الخامسة، ص367 وما بعدها.

[81] المتنبي 378/3.

[82] شوقي 179/2.

[83] جرير 163/1.

[84] شوقي 104/2.

وسعها قبل بينها..."[85]، وأما الثامنة فلنونية شوقي التي منها أبيات الحكمة الشاردة: "دقات قلب المرء قائلة لـه..."[86] – ولا ريب في أن المتنبي الذى ملأ الدنيا وشغل الناس قديمًا وشوقى الذى ملأها وشغلهم حديثًا، جديران بأن يتكافآ لديه ويشغلاه عن غيرهما – وأما التخميس الأول فلأبيات من دالية البارودى[87] شاعر أبى سرور الأول، وأما الآخر فلقصيدة أبى وسيم[88] بَلَديِّه فخر سمائل.

دلالات أوّليّة

{20} لقد بين الجدولان الأول والثانى أن التخميس ربع المعارضة، وهو دليل أنه ظاهرة ضعيفة عارضة توشك أن تمّحى، وأن المعارضة قليلة إلى قصائد المجلدات الأربعة العديدة، وهو حق طبيعتها؛ فأين المِسَنّ الذى يجلو من صفحة السيف، من السيف الذى ينتهب الرقاب انتهابا – غير أنها واردة في كل مجلد منها، وهو حق طبيعتها كذلك؛ فلا غنى للسيف عن المسن.

---

[85] المتنبي 148/2.

[86] شوقي 158/3.

[87] راجع البارودي 192/1 – 195.

[88] الخصيبى (محمد بن راشد بن عزيز) "شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء شعراء عمان"، طبعة وزارة التراث القومى والثقافة بعمان، الثانية سنة 1989م، 177/1.

{21} كانت المعارِضات الخالفات أقصر من المعارَضات السالفات، إلا الخالفة الثامنة الأخيرة التي كانت أطول من سالفتها. إنه فضلا عن توفر أولئك الشعراء الكبار السالفين،

على الشعر، وعنايتهم به وانصرافهم إليه، وأن قصائدهم هذه من عيون شعرهم الذى إنما صار كذلك بما ناله من تحكيكهم وصبرهم أنفسهم عليه – ظهر لى أن لقلب أجزاء الرسالة (لُبّها) أثرا في ذلك؛ فعندما يوافق هذا القلب في الخالفة نظيره في السالفة، يجتهد الشاعر أن يشقق الكلام ويزيد على سلفه، وهو ما كان في الثامنتين؛ إذ اتفق بينهما "الرثاء"، وعندما يخالفه ينصرف الشاعر إلى ما يقيم المعارضة، وهو ما كان في الأوليين بالمدح في الخالفة والعتب في السالفة، والثانيتين بالمدح في الخالفة والفخر في السالفة، والثالثتين بالحكمة في الخالفة والمدح في السالفة، والرابعتين بالغزل في الخالفة والتمجيد في السالفة، والخامستين بالفخر في الخالفة والهجاء في السالفة، والسادستين بالأسف في الخالفة والشوق في السالفة، والسابعتين بالحكمة في الخالفة والمدح في السالفة.

{22} خمّس أبو سرور قصيدة أبى وسيم كلها، على حين اقتطع من قصيدة البارودى ما خمسه، وقد ظهرت لذلك عندى أسباب:

أولها – أن التخميس يضيف إلى البيت السالف مقدار مثله ونصفه، بحيث يخرج من ستة وخمسين بيتًا هى قصيدة البارودى، مقدار مائة وأربعين بيتا، وهو شىء ضخم، فاقتطع أبو سرور عشرين

بيتًا فقط (من 34 إلى 53)، فأخرج مقدار خمسين بيتًا، وهو شيء وسط، كما أخرج بتخميس أربعة عشر بيتًا هى قصيدة أبى وسيم، مقدار خمسة وثلاثين بيتًا، وهو شيء دون الوسط.

ثانيها – مناسبة أجزاء رسالة قصيدة أبى وسيم كلها لمراد أبى سرور، بدليل أنه لم يخرج عنها بزيادة أو نقص، وعدم مناسبة أجزاء رسالة قصيدة البارودى كلها، بدليل أنه خرج عليها بطرح جزء الغزل.

آخرها – عناية أبى سرور ببلديّه فخر سمائل وقصيدته المشهورة "العصماء" – كما قال في العنوان – على حين كان تخميسه للأخرى إجلالًا لشاعر "بطل"، كما قال في العنوان كذلك.

{23} لا أستطيع أن أغفل دلالة ترتيب بحور القصائد، الذى كان هكذا: الطويل (40%)، ثم البسيط (30%)، ثم الكامل(20%)، ثم الوافر (10%). ولا دلالة ترتيب قوافيها، الذى كان هكذا: المطلقة النونية (40%)، ثم المطلقة الميميّة (20%)، والمطلقة الرائية (20%)، ثم المطلقة الكافية (10%)، والمطلقة الدالية (10%)؛ فلا ريب في أن أبا سرور تاريخى الهو ى؛ فتلك الأبحر بترتيبها نفسه، وهذه القوافى بترتيب حروف رويها نفسه – صفة عروضية كان شعر العرب القديم – ومنه الشعر العمانى – يتصف بها[89].

---

[89] السليمى ص203، وصقر، الفقرتان{25،10 }، وأنيس 191، والبحراوى (الدكتور سيد) "العروض وإيقاع الشعر"، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993م، ص56.

زلّة عروضية

{24 } سبق في الفقرة الحادية عشرة شرح طريقة تخميس قصائد السالفين. وقد بان منها أن الشاعر الخالف يُقَفِّى الثلاثة الأشطر الأولى التي يضيفها قبل بيت الشاعر السالف، بمثل قافية الشطر الرابع الذى هو صدر بيت الشاعر السالف؛ فيراعيه وكأنه بيت وحده، بعد أن مكث مكانًا ذائبًا في البيت. ومن ثم يقيس الشاعر ما يأتى به من قوافى الثلاثة الأشطر، إلى هذا الرابع وكأنه مطلع القصيدة، فتجرى قوانين علم القافية له أو عليه.

لقد كشف النظر في تقفية أبى سرور لما أضافه في كل بيت إلى شطرى السالف، أنه تجوز في تاء التأنيث متحركة (آخر الاسم المفرد) وساكنة (آخر الفعل الماضى)؛ فاتخذها رويًّا على رغم تحرك ما قبلها، وهو في علم القافية ضعيف، ولاسيما أن تسكن[90]؛ إذ هى ضعيفة الإسماع متحركةً عديمته ساكنةً[91]:

قال أبو سرور في تخميس البارودية:

"أنامت رجال الله عن بطن مكةِ

وقد بُيّتَتْ أخلاقهم للرزيةِ

---

[90] المعرى (أبو العلاء أحمد بن سليمان) "اللزوميات"، بتحقيق أمين عبد العزيز الخانجى، نشرة مكتبة الخانجى بالقاهرة، 1،2، 19 – 20.

[91] أيوب (الدكتور عبد الرحمن) "أصوات اللغة"، طبعة الكيلانى بالقاهرة، الثانية سنة 1968، ص135.

وعاثت بوادٍ من بوادى المذلّةِ

فحتام نسرى في دياجير محنةِ يضيق بها عن صحبة السيف غمدُهُ

تيقظ فعين السوء في الريف سُرِّحَتْ

إلى حُرم تحت المكارم خُدِّرَتْ

فما المرءِ أويلقى المنايا وقد ضَرَتْ

إذا المرءِ لم يدفع يد الجور إن سطَتْ عليه فلا يأسف إذا ضاع مجدُهُ"[92].

أما البيت الأول فقد كان حق "مِحْنةٍ" في رابعه، أن يلتزم في الثلاثة قبله، النون قبل تاء التأنيث، فأبدلها كافا في الأول وياءً في الثاني ولاما في الثالث. وأما البيت الثاني فقد كان حق "إنْ سطتْ" في رابعه، أن يلتزم في الثلاثة قبله، الطاء قبل تاء التأنيث، فأبدلها حاء في الأول وراء في الثاني والثالث.

إنه إهمال لهذا الموضع الذى كان السالف يهمله إلا في مطلع قصيدته، وكان حقه على أبى سرور ألا يهمله، لأنه في نمط مختلف

---

[92] أبو سرور 57/2، وهما البيتان الثاني والثالث، ومثل الثاني العاشر والحادى عشر، ومثل الثالث الثالث عشر. و" ضَرَتْ " فيما نقلت هكذا، ضرورة؛ إذ هو "ضَرِيَتْ" أى اشتدت، فأما "ضَرَتْ " فاستخفت. وطريف جدًّا أن يستمر إيثار أبى سرور لقصيدة بلديّه أبى وسيم، هنا كذلك؛ فلا يرتكب في تخميسه لها هذا الإهمال.

عن السالف، تقفية الأشطر على النحو السابق في الفقرة الحادية عشرة، شرط من شروطه.

رسالة القصيدة

{25} ينبغي لدارس المعارضات والتخميسات أن يتفقد من الرسالة: كيف كانت في القصيدة السالفة، ثم كيف صارت في القصيدة الخالفة، ما يتبين به حقيقة عمل الخالف الفكرى بين التقيد والتحرر، فيضعه موضعه ويقدره قدره. ولا اعتراض هنا باستحالة تحرر خالفة التخميس من ربقة رسالة سالفتها؛ فربما وجّهتها غير وجهتها كما سبق في الفقرة الثالثة عشرة.

ولقد اطلعت بالجدولين الأول والثانى من أبى سرور في هذا الشأن، على خمس أحوال:

الأولى – التقيد بأجزاء الرسالة في نفسها وفى ترتيبها جميعًا معًا، وهو ما كان في المعارضة الثامنة والتخميس الأول بنسبة (20%)، على أن ننتبه إلى أننا نقارن هذا التخميس بالأبيات العشرين السابق تحديدها من السالفة.

الثانية – التقيد بأجزاء الرسالة في نفسها دون ترتيبها، وهو ما كان في التخميس الثاني بنسبة (10%).

الثالثة – التحرر من أجزاء الرسالة بالزيادة عليها والنقص منها جميعًا معًا، وهو ما كان في المعارضات الأولى والثانية والخامسة والسادسة بنسبة (40%).

الرابعة – التحرر من أجزاء الرسالة بالزيادة عليها دون النقص منها، وهو ما كان في المعارضة الثالثة بنسبة (10%).

الخامسة – التحرر من أجزاء الرسالة بالنقص منها دون الزيادة عليها، وهو ما كان في المعارضة الرابعة والسابعة بنسبة (%20).

إن غلبة الحال الثالثة على أبى سرور تشهد لأخذه المعارضة أخذا خفيفًا جزئيًّا سماعيًّا، ولا عجب؛ فهو ربيب مجالس الأدب وأخو منتديات مذاكرة الإخوان[93].

وإن جمع الأحوال الثانية والرابعة والخامسة، ليشهد بضيقه بالتقيد المحكم القاسى الذى انحصر في الحال الأولى.

وسائل القصيدة

{26} ثم ينبغى لدارس المعارضات والتخميسات كذلك، أن يتفقد من وسائل أداء الرسالة: كيف كانت في القصيدة السالفة، ثم كيف صارت في القصيدة الخالفة، ما يتبين به حقيقة عمل الخالف الفنى بين التقيد والتحرر، فيضعه موضعه ويقدره قدره. ولقد اخترت للمقارنة ظواهر أسلوبية دالة مختلفة بين المعارضة والتخميس لاختلاف طبيعتيهما؛ فإنه لما كانت الخالفة في المعارضة تجارى السالفة، وفى التخميس تتضمنها، جاز أن أبحث في المعارضة دون

---

[93] أبو سرور 49/1، والسليمى ص36 – 37.

التخميس، نوع الجملة وطولها وامتدادها ونوع كلمة القافية: كيف كانت في السالفة ثم كيف صارت في الخالفة؟، وأن أبحث في التخميس دون المعارضة، علاقة التركيب اللغوى في البيت القديم العمودى ذى الشطرين، القبلية (بما سبق في القصيدة) والبعدية (بما لحق في القصيدة): كيف كانت في السالفة ثم كيف صارت في الخالفة؟

{27} أما مجال المقارنة في التخميس فكالشمس وضوحًا فحسمًا، وأما مجالها في المعارضة فينبغي أن يكون الأبيات التي اتحد بينها جزء الرسالة في الخالفة وفي السالفة – مما وضحه الجدول الأول – على أن يراعى في اختيارها تمثيل أجزاء الرسائل المتحدة في أزواج المعارضات كلها، وتناسبها قدر المستطاع، لتتم للمقارنة شروطها كما تمت لها دواعيها[94].

---

[94] الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) "الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى"، بتحقيق السيد أحمد صقر، طبعة دار المعارف بمصر، الرابعة، 1 /6، 57، 429، والقرطاجنى ص 376، ومصلوح (الدكتور سعد) "الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية"، الطبعة الثالثة سنة 1412هـ = 1992م، نشرة عالم الكتب بالقاهرة، ص 49، 105، ووبليك (رينيه) ووارين (أوستن)"نظرية الأدب"، بترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الدين الخطيب، الطبعة الثالثة سنة 1985 م، نشرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ص 185 – 186، في أحد المنهجين الممكنين لمعالجة مثل هذا التحليل الأسلوبي.

ولقد رأيت بالنظر الطويل أن تكون أبيات المقارنة هي أبيات المدح من الأوليين (12خ أي من الخالفة، بنسبة 60%، إلى 8س أي من السالفة، بنسبة 21.62%)، وأبيات الفخر من الثانيتين (10خ=21.27% إلى 72س=76.59%)، وأبيات الحكمة من الثالثتين (18خ=62.06% إلى 2س=4.34%)، وأبيات الغزل من الرابعتين (16خ=100% إلى 13س=23.63%)، وأبيات الشوق من الخامستين (30خ=78.94% إلى 16س=21.91%)، وأبيات الأسف من السادستين (13خ=23.21% إلى 17س=20.48%)، وأبيات الحكمة من السابعتين (30خ=88.23% إلى 6س=14.63%)، وأبيات الرثاء من الثامنتين.

(70خ=81.39% إلى 52س=81.27%). ثم بان لي غلبة التفاوت بين نسبتي طرفي الأزواج، الراجع لاختلاف مكانتي جزأي الرسالتين اللذين فيهما، في قصيدتيهما؛ فجزءٌ قَلْب كالذي في أبيات خالفة الأوليين، وجزءٌ شَوًى (غير قلب) كالذى في أبيات سالفة الأوليين، وهكذا؛ فرأيت أن أصطفي من تلك الأزواج سادستيهما اللتين في الأسف، وثامنتيهما اللتين في الرثاء، لما بين طرفي كل منهما من تناسب تريده المقارنة ويقبلها.

نوع الجملة

{28} إن ترديد النظر في الجداول الثالث والرابع والخامس والسادس، المبنية على أهمية دلالة نوع الجملة على الأسلوب وأن

نوعها بنوع كلا ركنيها جميعًا لا أحدهما وحده، أفضى إلى هاتين الملاحظتين:

الأولى – وافقت الخالفتان السالفتين في أول ميلهما؛ إذْ كان في السادستين والثامنتين جميعًا "مضارع، وضمير متكلم".

الأخرى – خالفت الخالفتان السالفتين في ثاني ميلهما؛ إذْ كان في السالفة السادسة "مضارع، وضمير مخاطب"، وفي السالفة الثامنة "ماض، وضمير متكلم"، و"ماض، ونكرة"، فصار في الخالفة السادسة "معرف بأل، واسم إشارة"، وفي الخالفة الثامنة "أمر، وضمير خطاب".

أما الملاحظة الأولى فتوضح من جهة قرب الرثاء من الأسف؛ ففي كل منهما الحزن مقيم، وتوضح من جهة أخرى سيرورة روح القصيدة السالفة في الخالفة، وأن الأصل الذي خضعت له الأولى لم تستطع الأخرى الانخلاع منه لطبيعيّته:

قالت السالفة السادسة:

"يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا"

فقالت خالفتها:

"لكننا لم ندان اليأس في غرض بل الرجاءَ نؤاخى في أمانينا"

وقال السالفة الثامنة:

"أبكى صباك ولا أعاتب من جنى هذا عليه كرامة للجانى"

فقالت خالفتها:

"تستقبل الإخوان مسرورًا بهم وعلى ضلوعك مرجل الأحزان"

فالآسِفُ والمتفجِّع كلاهما متعلق بالبَثّ، ليساعده أهله وإخوانه قديمًا كان أم حديثًا، ولكن بلسان حال الخالف قال الشاعر:

"ولكن بكت قبلى فهيج لى البكا بكاها فقلت الفضل للمتقدم"!

وأما الملاحظة الأخرى فتوضح اجتهاد الخالف أن ينحو نحوًا خاصًّا به ويضع

علامته:

قالت السالفة السادسة:

"تجر من فنن ساقًا إلى فنن وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا"

فقالت خالفتها:

"وذا هو الآخر الثاني ينادينا هذا هو القدس في الأغلال يا سينا"

وقالت السالفة الثامنة:

"شقت لمنظرك الجيوب عقائل وبكتك بالدمع الهتون غوانى...

ورأيتُ كيف تموت آساد الشرى وعرفت كيف مصارع الشجعان

ووجدت في ذاك الخيال عزائمًا ما للمنون بدكهن يدان"

فقالت خالفتها:

"أموا لزمزم حبه وتطوفوا متضرعين له من الرحمن

وتلمسوا حجر التوسل والمنى لا خاب راجى الله في إحسان"

فإن لكل شاعر فيما يسير فيه من بنيات الطريق دون أَمَمه، لشأنًا؛ فأما السالف في السادسة فراح يطرح أسفه على طائر في

المكان، وأما خالفه فراح يشير إلى مآسف أخرى، وأما السالف في الثامنة فعرض لأثر الفجيعة بالراحل العظيم في الناس وهو منهم، وأما خالفه فقد شفعت له صداقته بالراحل العزيز، أن يوصى أهله بما ينبغى أن يَبَرّوه به.

طول الجملة

{29} لما اتحد بين طرفى المقارنة بحراهما العروضيان، وظهرت حدود جملهما، صلحت التفاعيل مقياسًا لطول الجملة، فأطْلعنا الجدول السابع على ما يلى:

أولا – كانت الجملة في الخالفتين أقصر منها في السالفتين.

ثانيًا – كان فارق طول جملة الخالفة عن طول جملة السالفة، في الثامنتين أيسر جدًّا منه في السادستين.

لقد كان صاحب السالفتين واحدًا عفوًا، وصاحب الخالفتين واحدٌ قصدًا، ولكل شاعر طريقته التي يملأ بها فضاء أبياته، وقد تبين أنها طريقة مستمرة على أنحاء متقاربة:

قالت السالفة السادسة:

"رسم وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتيةٍ لا تنال الأرض أدمعهم ولا مفارقهم إلا مصلينا
لولم يسودوا بدين فيه منبهة للناس كانت لهم أخلاقهم دينا"

فقالت خالفتها:

"أين الألى من رجال العلم وا أسفا بفقدهم أصبح الإسلام محزونا

وأين قرطبة مَن مثل أحمدها بها نقيم له الذكرى ميادينا

وأين مسجدك المشهور وا ألمى قد بات في يد أهل الشرك يشكونا"

وقالت السالفة الثامنة:

"يا طاهر الغدوات والروْحات والخطرات والإسرار والإعلان

هل قام قبلك في المدائن فاتح غاز بغير مهند وسنان

يدعو إلى العلم الشريف وعنده أن العلوم دعائم العمران"

فقالت خالفتها:

"يا شيخ من خلفت في حفظ الوفا ومكارم الأخلاق والإحسان

يا شيخ من ذا يلتقي بمحمد وسعاد من شوق عليك تعاني

من ذا لإسماعيل إن سمحت به أرض الحجاز طويلة الأغصان"

إنه إذا كان السالف في السادسة قد حذف المبتدأ ثم أقبل ينعت الخبر، على نهج عربى قديم[95]، نعتين أحدهما جملة فعلية والآخر شبه جملة حرفى، ثم أقبل ينعت المجرور من شبه الجملة الحرفى نعتين

---

[95] الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي) "دلائل الإعجاز"، بتحقيق أبي فهر محمود محمد شاكر، طبعة المدني بالقاهرة سنة 1984م، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 146 وما بعدها.

جملتين فعليتين، وفى الثامنة قد استعمل جملة النداء الفعلية بمنادى مضاف، ثم أقبل يعطف على المضاف إليه أربعة معطوفات، ثم ثنى بجملة فعلية علق بفعلها متعلقين وبفاعلها نعتين، فاستطال بخبرته ومقدرته – فإن خالفه في السادسة قد اعترض الجمل الاسمية الثلاث بجملة النداء الفعلية، مرتين، وبجملة الاستفهام الاسمية مرة، وفى الثامنة قد قدم جملة النداء الفعلية، مرتين، قبل جملتي الاستفهام الفعلية ثم الاسمية، وقدم جملة الاستفهام القصيرة قبل جملة الشرط الفعلية، فكان يصيب فائدة تارة، كما في "من مثل أحمدها" الذى يزيد الأسف ويوضح الانتساب إلى قرطبة، وفى "من ذا لإسماعيل" الذى يوغل في التفجع، وكان يخطئها تارة، فيخرج إلى الحشو الظاهر، كما في "واأسفا"، و"واألمى"، و"يا شيخ"، فيقع بقلة حيلته بين فكّى رحًى عَروك.

امتداد الجملة

{30} إن النصوص التي قارنا أساليبها بالاطلاع على نوع الجملة ثم طولها في كل منها، تحتاج أبدًا إلى الاطلاع على علاقة الجملة بغيرها في كل منها الذى كان القدماء يسمونه "معرفة الفصل

من الوصل "ويجلونه حتى ربما قصروا عليه صفة البلاغة[96]؛ فما النَّصّ إلا جمل مترابطة[97].

وإن الجداول الثامن والتاسع والعاشر والحادى عشر، لتطلعنا على ما يلى:

أولا – وافقت الخالفتان السالفتين في أول ميلهما وكان إلى استعمال الاستئناف طريقة امتداد.

ثانيًا – كانت نسبة فارق الاستئناف عن العطف في السالفة السادسة (51.86%)، وفى خالفتها (50%)، وهما متقاربتان، غير أنها كانت في السالفة الثامنة (37.84%)، وفى خالفتها (62.96%)، وهما متباعدتان.

ثالثًا – خالفت الخالفتان السالفتين في ترجيح استعمال الترتب على استعمال الاعتراض؛ فبينما استعملت السالفة السادسة الاعتراض والترتب الشرطى واستعملت السالفة الثامنة الترتب الشرطى والقسمى،

---

[96] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) "البيان والتبيين"، بتحقيق عبد السلام محمد هارون وشرحه، طبعة المدني بالقاهرة، الخامسة سنة 1405هـ =1985م، نشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة، 88/1 وما بعدها.

[97] لاينز (جون) "اللغة والمعنى والسياق"، بترجمة الدكتور عباس صادق الوهاب، طبعة دار الشؤون الثقافية ببغداد، الأولى سنة 1987 م، ص 218، 219، 220، وفضل (الدكتور صلاح) "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، طبعة سنة 1992م، نشرة مؤسسة مختار بالقاهرة، ص 176 – 177.

استعملت الخالفة السادسة الاعتراض والخالفة الثامنة الترتب الشرطى والاعتراض.

قالت السالفة الثامنة:

"لـو أن أوطانًا تصور هيكلا دفنوك بين جوانح الأوطان

أو كان يحمل في الجوارح ميت حملوك في الأسماع والأجفان

أو كان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعد رثيت في القرآن...

يا صب مصر ويا شهيد غرامها هذا ثرى مصر فنم بأمان

اخلع على مصر شبابك عاليًا والبس شباب الحور والولدان"

فقالت خالفتها:

"من للعصافير الذين بجنبه من صلب إسماعيل في الوُجْدان

من ذا يقبل كل خد منهم وقت الصباح بنشوة الولهان

من ذا إليه يهرعون بشوقهم بعد الدراسة مفعمًا بحنان"

تترابط الجملتان بعطف الاسمية منهما على نظيرتها والفعلية على نظيرتها، وفى عطف الفعلية على الاسمية وعكسه، خلاف، غير أن الأرجح جوازه. ولعموم ترابطهما شروط ثلاثة:

أولها – ألا تختلفا خبرًا وإنشاءً.

ثانيها – ألا تتصلا معنىً اتصالا كاملا بحيث تكون الأخرى كأنها الأولى.

آخرها – ألا تنفصلا معنىً انفصالا كاملا بحيث تبدو الأخرى كأنها غريبة عن الأولى وإن جمعتهما رسالة النص.

إذا كانت الشروط جاز العطف، وإذا لم تكن وجب الاستئناف[98].

وشعراء العرب من قديم – ومنهم العمانيون – يجتهدون ألا يعلقوا الأبيات بعضها ببعض، ويرونه عيبًا يسَمُّونَه "التَّضمين" أى جعل البيت في ضمن البيت[99]؛ فهو يمنعهم أن يقتطعوه ليرووه في المواقف وحده. وإن إيثار نماذج المقارنة جميعًا استعمال الاستئناف طريقة لامتداد الجملة، لبقية مما ترك القدماء، وإنما الذى خالَفَ بينهما ميلُ السالف إلى تنسيق أجزاء البيت، على حين مال خالفه إلى تنسيق الأبيات، ولا سيما في الثامنتين اللتين مثلتُ منهما بما يغنى عن غيرهما.

ففي حين انبنى الجزء الأول من نموذج السالفة السابق ذكره، على أن يتحمل كل بيت جملتين شرطًا وجوابًا بحيث يستطيع من شاء أن يقدر أول الثاني والثالث "لو" محذوفة لدلالة التي في بداءة الأول

---

[98] الجرجاني ص243، وابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري المصري) "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب"، طبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة، 2 / 100 ـ 101، وحسن (عباس) "النحو الوافى"، طبعة دار المعارف بالقاهرة، السادسة، 3/652-654.

[99] ابن الدهان (أبو سعيد بن المبارك البغدادي) "الفصول في القوافي"، بتحقيق الدكتور محمد عبد المجيد الطويل، الطبعة الأولى سنة 1412هـ = 1991م، نشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة، ص76، وصقر، الفقرة {38}.

عليها، وانبنى جزؤه الآخر على أن يتحمل كلٌّ من صدر أوله وبيته الثاني، جملتين متعاطفتين وهو نمط من التركيب سبق شبيهه في الفقرة الثامنة والعشرين – انبنى نموذج الخالفة على أن يتحمل كل بيتٍ جملة استفهام تعلق بمسندها ما أتم البيت.

وقد سبق في الفقرة التاسعة والعشرين أن أشرت إلى أمثلة من الجمل الاعتراضية بان فيها طرف من اختلاف الخالف بما استعمل من مد الجملة بالاعتراض الذي ظهر عليه الحشو غالبا.

كلمة القافية

{31} في موضع القافية (آخر ساكنين في البيت، مع ما بينهما من متحركات متى كانت، ومع المتحرك الذي قبلهما)[100]، وموضع كلمتها (جزء الجملة الذي يؤدي القافية، كلمة كان أو أقل أو أكثر، مما يسمى هنا كلمة تجوّزًا)[101]– من البيت وجملته، تتجلى مجاهدات الشاعر الناجحة والفاشلة جميعًا، فنراه قد اختار صيغة كلمة دون أخرى، وقدم كلمة على أخرى، وزاد كلمة دون أخرى، ونقص كلمة دون أخرى، وكل ذلك لا يخرج عن أن يكون في منزلة من هذه المنازل الأربع المرتبة ترتيبًا منطقيًّا[102]:

---

[100] الدمنهوري ص129.

[101] السابق نفسه.

[102] صقر، الفقرة {35} وما بعدها.

الأولى – إكمال نقص السابق، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الأساس الآخر الذي يكمل العنصر الأساس الأول، أو العكس متى قدم الشاعر وأخر. ومن هذه المنزلة في الجدول الثاني عشر النوعان (4،7)، وفي الجدول الثالث عشر الأنواع (3،5،6). وهي مقياس عادل لإحكام الشعراء شعرهم.

الثانية – زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الفرع الذي يتعلق بأساس أو فرع آخر من جملته. ومن هذه المنزلة في الجدول الثاني عشر الأنواع (1،3،5،6)، وفي الجدول الثالث عشر الأنواع (1،2،7). وهي مقياس عادل لمجاهدة الشعراء في شعرهم.

الثالثة – إضافة بعض اللاحق، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الأساس الأول في جملة جديدة، على أن يكون العنصر الآخر منها في البيت التالي، وهذا هو "التضمين" السابق ذكره في الفقرة الثلاثين. ولم يقع منها شيء في الجدولين كليهما. وهي مقياس عادل لإغراب الشعراء بشعرهم.

الرابعة – إضافة كل اللاحق، وفيها تكون كلمة القافية العنصر الأساس الأول من الجملة، على أن يكون مستغنيًا عن ذكر العنصر الأساس الآخر، باستتاره فيه أو حذفه بعده، أو تكون كلمة القافية فرعًا متعلقًا بالأساسين المحذوفين بعده. ومن هذه المنزلة في الجدول الثاني

عشر النوع (2)، وفي الجدول الثالث عشر النوع (4). وهي مقياس عادل لشجاعة الشعراء في شعرهم.

ولقد أفضى استيعاب معطيات الجدولين إلى ترتيب منازل كلمة القافية في السالفتين، على النحو التالي:

الأولى – زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بمتوسط نسبة (74.75%).

الثانية – إكمال نقص السابق، بمتوسط نسبة (16.14%).

الثالثة – إضافة كل اللاحق، بمتوسط نسبة (8.76%).

وفي خالفتيهما، على النحو التالي:

الأولى – زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه، بمتوسط نسبة (68.78%).

الثانية – إضافة كل اللاحق، بمتوسط نسبة (16.80%).

الثالثة – إكمال نقص السابق، بمتوسط نسبة (12.96%).

لقد تصدرت "زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه" منزلة لكلمة القافية في القصائد كلها:

قالت السالفة السادسة:

"كل رمته النوى ريش الفراق لنا سهما وسل عليك البين سكينا"

فقالت خالفتها:

"وأين قرطبة مَنْ مِثْلُ أحمدِها بها نقيم له الذكرى ميادينا"

وقالت السالفة الثامنة:

"يا طاهر الغدوات والروحات والخطرات والإسرار والإعلان"

فقالت خالفتها:

"يا آل إبراهيم إن عزاءكم لعزاؤنا في السر والإعلان"

فكما بالغت السالفة السادسة في المعنى بزيادة الحال "سكينا"، بالغت خالفتها بزيادة الحال "ميادينا"، وكما بالغت السالفة الثامنة في المعنى بزيادة المعطوف "الإعلان"، حذت خالفتها حذوها حتى لقد نقلت عنها، وإن كان الذي فيهما جميعًا تعبيرًا سياقيًّا يطلب أوله (المعطوف عليه) آخره (المعطوف).

وإن في ذلك لدليلا لغلبة المجاهدة على الشاعر العربي في كل زمان ومكان[103].

ولقد غابت "إضافة بعض اللاحق" من منازل كلمة القافية في القصائد كلها، فتبين سير الخالف على نهج السالف وسير السالف على نهج الشاعر العربي القديم وتمسكه بذوقه الفني.

ولقد اختلفت المنزلتان الباقيتان، بين السالفتين وخالفتيهما، فتقدمت في السالفتين منزلة "إكمال نقص السابق"، وتقدمت في الخالفتين منزلة "إضافة كل اللاحق":

قالت السالفة السادسة:

---

[103] السابق نفسه.

"نسقى ثرائهم ثناء كلما نثرت دموعنا نُظمت منها مراثينا"

فقالت خالفتها:

"يشكو إلينا ولكن من يناصره مات المناصر إلا من يغنّونا"

وقالت السالفة الثامنة:

"يزجون نعشك في السناء وفى السنا فكأنما في نعشك القمرانِ"

فقالت الخالفة:

"يا أم يا أماه ها ذاك الذى ذبح النفوس ولا طبيب شفانى"

فإذا كانت السالفة السادسة قد راعت كلمة القافية ومهدت لها بتقديم نائب الظرف وما أضيف إليه "كلما..." على فعله "نظم"، وبتقديم الجار والمجرور "منها" إلى جوار فعلهما نفسه، ليأتى نائب الفاعل المضاف إلى ضمير المتكلمين " مراثينا" كلمة القافية، فتشتد علاقة آخر البيت بما قبله ـ فإن خالفتها لم تراع ذلك ولم تُمَهِّدْ له، بل مرت في البيت سادرة مجترئة، حتى إذا ما أوشك، أنشأت في المأزق جملة الصلة الفعلية المضارعية "يغنونا" من الفعل المشتمل على فاعله. وإذا كانت السالفة الثامنة قد راعت كلمة القافية ومهدت لها بتقديم الخبر شبه الجملة "في نعشك"، ليأتي المبتدأ "القمران" كلمة القافية، فتشتد علاقة آخر البيت بما قبله ـ فإن خالفتها لم تراع ذلك ولم تمهِّدْ له، بل مرت في البيت سادرة مجترئة، حتى إذا ما أوشك، أنشأت في المأزق جملة فعلية "شفاني" من فعل مشتمل على فاعله متصل بمفعوله ضمير المتكلم، خبرًا (للا) تصلح نعتًا (لطبيب) بتأوّل.

إن فيما صنعته الخالفتان لدليلا لإيثارهما الشجاعة على الإحكام الذي آثرته السالفتان، وتمسكًا بنهج الشاعر العماني المعاصر[104].

علاقات الأبيات

{32} إن مقارنة العلاقات النحوية لكل بيت من الأبيات التي خمسها أبو سرور، تفضى – كما بين الجدول الرابع عشر الأخير – إلى الملاحظات التالية:

أولا – لم يقع أن كانت علاقة البيت القبلية والبعدية جميعًا معًا، متصلة في السالفتين (قصيدتي البارودي وأبي وسيم)، فانقطعت في الخالفتين(قصيدتي أبي سرور).

ثانيًا – لم يقع أن كانت علاقة البيت القبلية والبعدية جميعًا معًا، منقطعة في السالفتين، فاتصلت في الخالفتين.

ثالثًا – وقع أن كانت علاقة البيت القبلية وحدها، متصلة في السالفة، فانقطعت في الخالفة، في البيت السادس من الوسيمية وحده.

قال أبو وسيم:

"5– فيا در دم في لـج بحرك ساكنًا وأنت له يا فكر لا تبغ معبرا

---

[104] السابق نفسه.

6- فحتام أحسو الماء فيهم بعلقم ويشرب حولى الناس ماء وسكرا"

فقال أبو سرور:

"6 – فحتام أهو ى عزة لغَشَمْشَمِ

وأهو ى له تقدير ملك معظم

بذلت حياتي خير بَرّ مكرّمِ

فحتام أحسو الماء فيهم بعلقم ويشرب حولى الناس ماء وسكرا"

ففي حين عطف أبو وسيم جملة الطلب الاستفهامية في البيت السادس، على جملة الطلب الأمرية في البيت الخامس ـ قطع أبو سرور جملة الطلب الاستفهامية، عن جملة الخبر الفعلية قبلها، واستأنف.

رابعًا – وقع أن كانت علاقة البيت البعدية وحدها متصلة في السالفة، فانقطعت في الخالفة، في الأبيات الثالث والعاشر والسادس عشر والتاسع عشر من البارودية، وفي الأبيات الثاني والثالث والحادي عشر من الوسيمية.

قال البارودي:

"18- ولابد من يوم تَلاعب بالقنا أسود الوغى فيه وتمرح جُرْدُهُ

19 – يمزق أستار النواظر برقه ويقرع أصداف المسامع رعده

20 – تدبر أحكام الطعان كهو له وتملك تصريف الأعنة مرده"

فقال أبو سرور:

"19- ولابد من يوم يسرك شرقه

غداة يلاقي الغرب ثم يشقه

وتلقى به صهيون ما تستحقه

يمزق أستار النواظر برقه ويقرع أصداف المسامع رعده

20- فيالك من يوم تسيل سيوله

دماء الأعادي والأسنة غيله

يقوم على الأعداء بالقطع جيله

تدبر أحكام الطعان كهو له وتملك تصريف الأعنة مُرْدُهُ".

ففي حين عدد البارودي نعوت "يوم" في البيت الثامن عشر، فوصل بينها حتى إن من شاء عطفها كلها بعضها على بعض ـ قطع أبو سرور جملة الخبر الفعلية، عن جملة التعجب الفعلية بعدها، واستأنف، فإن كان استعمل الفاء، فلما توحي به من معنى السببية

خامسًا – وقع أن كانت علاقة البيت القبلية وحدها، منقطعة في السالفة، فاتصلت في الخالفة، في الأبيات الأول والخامس والتاسع والثامن عشر من البارودية، والثاني والخامس والسابع والثامن والتاسع والحادي عشر من الوسيمية.

قال أبو وسيم:

"8- ورب صغير دون قدري قدره يرى نفسه من طور سيناء أكبرا

9- قصرت على دين الإله تواضعي وأوسعت أهل الكبر مني تكبرا"

فقال أبو سرور:

"9- تراني صلبا في جميع المواضع

ولست لمغرور النفوس بخاضع

شموخي على العاتين أقصى تخاضعي

قصرت على دين الإله تواضعي وأوسعت أهل الكبر مني تكبرا"

ففي حين قطع أبو وسيم حديثه عن نفسه بالجملة الفعلية، عن حديثه عن غيره بالجملة الاسمية ـ عدد أبو سرور مفاعيل "ترى" فوصل بينها حتى إن من شاء عطفها كلها بعضها على بعض.

سادسًا – لم يقع أن كانت علاقة البيت البعدية وحدها، منقطعة في السالفة، فاتصلت في الخالفة.

إن ضم الملاحظة الثانية إلى الأولى، يوضح أنه كان صعبًا على أبي سرور أن يقلب أمر الأبيات بتخميسه لها، رأسًا لعقب، فيذيبها في قصيدته لتصير لبنة في جدارها أو موجة في بحرها، أو لتنخلع من حالها الأولى إلى حال أخرى لم تكن لها في أُمّها، فيُنْسى ما كانت عليه ويذكرَ ما صارت إليه.

وإن ضم الملاحظة الخامسة إلى الثالثة، يوضح طرفًا من اجتهاد أبي سرور الموفق، في التأليف بين كلامه وكلام السالف، وأنه

كان بكلام أبي وسيم بلديِّه أحفى منه بكلام البارودي، وهي علامة أخرى تضاف إلى ما سبق في الفقرة الثانية والعشرين.

وإن ضم الملاحظة السادسة إلى الرابعة، يوضح مقتضى هذا النمط من العروض الذي يخرج البيت من القصيدة قطعة وكأنه بيتان ونصف؛ إذ يحتاج إلى أن يستقل كل بيت منه عما قبله وما بعده، وكأنه من حيث تركيبه النحوي قصيدة وحده[105].

---

[105] موريه (س) "الشعر العربي الحديث 1800-1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي"، ترجمه وعلق عليه الدكتوران شفيع السيد وسعد مصلوح، طبعة دار الفكر العربي بالقاهرة سنة 1986م، ص 83؛ ففي خلال وصفه للشعر المقطعي الذي ينتمي الموشح – ومثله المخمس – إليه عنده قال " "يحدد الشكل المقطعي بنية كل مقطع شعري وأسلوبه، ويميل إلى التعبير في كل مقطع منها عن فكرة واحدة كاملة، على حين يطور المقطع الشعري التالي الأفكار، وينتقل بها خطوة إلى الأمام".

طَائِفُ الْقَدَرِ

عَلَى رَاقِصِ الْمَيْدَانِ وَلَاعِبِ السِّرْكِ[106]

إنها لسنة مستديرة تلك التي يطوف بها طائف القدر على البشر، فيحفز الشاعر المصري أحمد حجازي، إلى اتخاذ دائرة "السيرك"، ثم الشاعر العماني بدر الشيباني، إلى اتخاذ دائرة الميدان، مجال تعبير عنها وهي التي أوجزها الشاعر العراقي الشريف الرضي قديما بقوله:

"تمضي علينا ثم تمضي نبا"،

هكذا دواليك، لا تخرم منا حرفا؛ فإن صاحب حجازي ينزل إلى دائرة "السيرك" لاعبا بها، وصاحب الشيباني ينزل إلى دائرة "الميدان" راقصا بها، فتدور على كل منهما دائرته!

ولكل من الشاعرين وجهة هو موليها:

---

[106] نظرة نقدية في علاقة قصيدة "الراقص العجوز" للشاعر العماني بدر الشيباني، الصادرة ضمن كتاب مهرجان الشعر العماني الأول، عن وزارة التراث القومي والثقافة العمانية سنة 1998 م، بطبعة المطابع الذهبية بسلطنة عمان، ص14– بقصيدة "مرثية لاعب سيرك" للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، الصادرة ضمن مجموعته "مرثية العمر الجميل" بديوانه، عن دار العودة ببيروت، بطبعته الثالثة سنة 1982 م، ص525.

أما حجازي فإنما تعلق بالمفارقة التي تلبس لاعب "السيرك" كل ليلة، حين يجتمع جمهور غفير من الناس لا ينجو منه أحد أبدا من أخطاء أيسر الأعمال، إزاء رجل وحيد نحيل يجب أن يصطنع أخطر الأعمال وألا يخطئ في أي منها:

"في العالم المملوء أخطاء

مطالب وحدك ألا تخطئا

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

هوى وغطى الأرض أشلاء".

ولا ريب في أنه إنما يطالب بذلك ليندهش مشاهدوه الخطاؤون، لا لكيلا يهلك، غير أن الشاعر أراد أن يشدد من وطأة طائف القدر.

وأما الشيباني فإنما تعلق بالمعاناة التي تملأ أقطار نفس راقص الميدان الذي بلغ من خبرته بعمله أن تشتاق إلى أقدامه الأرض، ويكبر له عن اكتماله البدر، ويبتهج به الكون كله – حين يدلف إلى ما تعود وخبر، فلا يكاد يدور دورته المشهورة المشهودة، حتى يفجأه عجز الشيخوخة:

"حرك... قدما... أخرى... وتقدم

ثانية تبقى كي تكمل دورة حزنك في لوحة رقص

وجه الليل لها يستسلم

حرك.. لا تبخس حق الأرض حنانا

من راحة أقدامك يلثم

حرك وتوزع أجزاء أجزاء في ثانية

يكبر فيها بدر الكون

إذا أقدامك تمنحه السقيا

في رقصة مطر تسقي الكون ولا تسأم".

وإنه لمما يضرم نار معاناة راقص الميدان العجوز، ظنه أن نهاية دورته التي تبدأ فرح الآخرين، نهاية عمره، وعندئذ تعرض المفارقة أليمة غير مقصودة.

وقريب من ذلك ما يصطنعه لاعب " السيرك"؛ فله دائما وجهان: بديع؛ فإنه متى تم له أدهش الآخرين، وشنيع؛ فإنه متى تعثر به أهلكه، غير أنه تعود ذلك كل ليلة طوال عمره، فإن كان خطر له أول ليلة فقد غيبته عنه العادة، حتى إنه حين أدركته شناعة ما يصطنع، ودارت عليه دائرة "السيرك" ابتسم كما كان يفعل ختام عمل كل ليلة:

"حين تدور الدائره

يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم

على الذراع المتهدل الكسير والقدم

وتبتسم".

أو كأنه تذكر ليلة أول ما عمل ذلك، حين فزع من أن يشتري بهلاكه دهشة الآخرين، على حين تلصق بالأرض قدم راقص

الميدان، وكأنها تشعر بقرب فراقه، فينظر إلى قدمه ويعجب لها: على أي كانت وإلى أي صارت! ثم يبدو له أن إحجامه وإتمامه سواء؛ فقد قضى طائف القدر بأن تدور الدائرة، ومن ثم تأتيه وإن لم يأتها، وتختمه وإن لم يختمها:

" بُمْ... بم... بم... بُمْ

أقدامك لا تتحرك

ثانية تبقى كي تكمل دورة حزنك

في لوحة رقص... لكنك لا تتقدم

وتظل تراقب في صمت قدما

كانت مدن جنون لا تسأم

بم.. بم

تتقدم...

تتقدم نحوك دائرة الميدان لتسرق قدما

كانت دائرة الميدان بها تحلم".

بين مبتدأ المحاولة ومنتهاها يمعن لاعب "السيرك" في المخاطرة ويراعي الناس ويتعمد إدهاشهم شديدا وينتظر تحاياهم، ويغفل عن حفر الخطأ التي نثرها طائف القدر على أرجاء دائرة "السيرك"، وسترها بسجاد الزينة:

"وأنت في منازل الموت تلج.. عابثا مجترئا

وأنت تفلت الحبال للحبال

تركت ملجأ وما ادّركت بعد ملجأ

فيجمد الرعب على الوجوه لذة، وإشفاقا، وإصغاء

حتى تعود مستقرا هادئا

ترفع كفيك على رأس الملأ

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ".

ويجتهد راقص الميدان أن يتبع الخطوة الوئيدة عيرها لينهج لخلفه منهج الجسارة، غير غافل عن الحفرة التي جهزها له طائف القدر عند آخر خطوة:

"بم... بم...

ينهار جليد صفعته يد الريح

لكي يبقيك بعيدا لا تقدم

حرك

قد تمضي ثانية هي في عمرك كل العمر

وقد تخطئ فيها... لكنك تكتب في شاهد قبرك (إني أتعلم)".

كلاهما قد نجذته الخطوب؛ فأما راقص الميدان فشيخ عرك الحياة طويلا، فعرف مبتدأها ومنتهاها، وأما لاعب "السيرك" فحسبه أن يعالج الخطر والناس كل ليلة طوال عمره. يرتبك لاعب "السيرك" فيسقط، ويضيق راقص الميدان فيحجم، فيفكر الشاعران فيما ألم بصاحبيهما عندئذ، فأما حجازي فيرى أن صاحبه قد ملأت

عينه صورة من ماضيه، أو تأمل في صورته الحاضرة مزهو ا بها، فشغل عن حساب خطوه:

"إذ تعرض الذكرى

تغطي عريها المفاجئا

وحيدة معتذره

أو يقف الزهو على رأسك طيرا

شاربا ممتلئا".

وأما الشيباني فيرى أن صاحبه قد أعجزه قيد السن (صورته الحاضرة)، أو سطعت له شمس فتوته (صورته الماضية)، فأحجم عن خطوه:

"تتكبل أقدامك لا تقوى

ثمت حيات تلبس أقدامك دائرة القيد"

"ترسم كف الشمس أمامك خطا

تلمحها فيه عناقيدا تلمسها الريح

لتخطف بصر الأشياء بدون تكلم

تمتد برقصتها في عمقك... تسقيك جنونا

يجعل عقلك مأخوذا كالطفل إذا يحلم".

وهما قريب من قريب، ولا عجب؛ فمن قديم قال الأخطل: "نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة"، وفي حديثٍ قال محمود درويش: "أنا مدينة الشعراء"، وفي كلٍّ إشارة إلى امتزاج المتأخر من

الشعراء بالمتقدم، ودبيب المتقدم بالمتأخر، امتزاج المعادن بالسبيكة، ودبيب الدماء بخلايا الجسم، وأطرف ما في هذه المسلة أن الشاعر لا يعيها، ولوقد وعاها لأفسد عمله، ولأمر ما نصح متعلم الشعر قديما بأن يذهب فينسى ما حفظ!

ولقد كان فيما سبق، كثير من علامات أصالة رسالة الشيباني، على رغم تأخرها عن رسالة حجازي ونظرها إليها.

وإن من علامات أصالة وسائل الشيباني إلى أداء تلك الرسالة، اختياره بحر المتدارك: "فاعلْ فاعلْ فعِلن فعِلن"، الذي يناسب إيقاع طبول الميدان وإيقاع خطو الراقص جميعا معا، في حين اختار حجازي بحر الرجز، وهو وزن شعبي غلب على الشعر الحر آنئذ، على أنه مناسب كذلك للعب اللاعب: "مستفعلن مستعلن متفعلن متعلن"، على أية هيئة كانت حركته.

ثم إن الشيباني قسم قصيدته إلى خمسة مقاطع على وفق حروف كلمة "ميدان" الخمسة، ثم بدأها غالبا "ببم بم" التي تمثل صوت الطبول. ومن الطريف جدا أن يتضمن مقطع الألف انفساح أمد ما بين خطوتي الراقص العجوز فانقطاعه، ثم أن يتضمن مقطع النون نواح النهاية!

أما حجازي فقد قسم قصيدته أولا بعبارة السؤال عن زمان الخطأ:

"في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ" ،

إلى عدة مقاطع، ثم ترك العبارة فاختلطت الأبيات وتداخلت المقاطع.

ثم إن تعلق الشيباني في رسالته بمعاناة راقص الميدان، أفضى به إلى اصطناع صراع الراقص للجماد المشخص الذي يطرح عليه من خوالج نفسه، كالأرض والريح، في حين أن تعلق حجازي في رسالته بالمفارقة التي تحيط بلاعب "السيرك"، أفضى به إلى اصطناع صراع اللاعب للناس، فأما تربص الخطأ به فلا مدخل له إلى الصراع لأنه لم يكن يعبأ به.

شِعْرُ الشَّبابِ دَمُ الْعَقْلِ وَوَجْهُ الْجُنونِ

"يأتي الشبابُ الأقورين (الدَّواهي) ولا تَغْبِطْ أخاك أَنْ يُقالَ حَكِمْ".

صدق سيدنا **المرقش الأكبر!**

وهل أَدْهى وأَمَرُّ من نار الأفكار، يَقْتَبِسُها الشباب بِشِرَّتِهِمْ (نشاطِهم المَشوبِ حِدَّةً ونَزَقًا وسَخَطًا)، ويطفئها الشيوخ بحكمتهم (كَسَلِهِمُ المَشوبِ لينًا ورَزانةً ورِضًا)!

"وإذا الشَّيْخ قال أُفٍّ فما مَلَّ حياةً وإنما الضَّعْفَ مَلا".

صدق سيدنا **أبو الطيّب المتنبي!**

وَيْلي على حِكْمة الشُّيوخ، ومَيْلي إلى شِرَّة الشَّباب!

- تأمل "**الغِياب**" (فِقْدانَ الصاحب) بين أيدي **الهَنائيّ** و**الغافريّ** و**اللُّوَيْهِيّ**:

أما **الهنائي** فلم يغِبْ صاحبُه، بل صَعِد:

"رَفَعَتْكَ النُّجومُ إليها"،

لما ضاق عن احتمال سطوة الذل، وأبى خوض حَمْأة العَمى:

"وطنٌ فيه الشعبْ

يلقُطُ عُلَبَ البيرةِ والسفنِ ابْ

قل لي: كيفَ يُحَبْ؟".

وأما **الغافري** فلم يغب صاحبه، بل استنفرَتْه نُبوءةُ حَدْسه:

"عيناكَ أوسعُ من نبوءهْ

وخُطاكَ أسرعُ من دمِ التاريخ".

فَنَفَرَ يَنتزِعُ الأقْدارَ منْ مَكامنها:

"ونصير أقدارا وأبطالا لملحمة الحكايا القادمات".

وأما **اللويهيُّ** فلم يغِبْ صاحِبُه، بل سَبَقَه، ولولا ثلاثٌ مُبْقياتٌ ما تأخّر عنه:

فمنهن ذكراه:

"أصْحو من الصَّحْو

أهمِس:

ذاكرٌ

ذاكرٌ".

أي أن يظل حياته ذاكرًا صاحبه الغائب، لاينساه.

ومنهن سَكَراتُ النهاية:

"كلما ازرقَّ خيطُ الحكايةِ

يَسّاقطُ الوقتُ

أسئلةً وحنينًا

ويأتي الكلامُ أرقَّ منَ الخَمْر".

أي أن يبقى حتى يُدْرِكَ مَساقطَ الحُجُب عن خبايا الحياة.

ومنهن بذل النفس:

"لا أحدٌ يُبَعْثِرُ صمتَ

هذا القلبِ

أتركه وحيدًا

في البراري

يستلذُّ بما يشاءُ منَ الضَّحايا

والدماءِ

يُبادِلُ البدو الكلامَ

ويَنْحني للريحِ

عَلَّ

الريحَ

تمنحُهُ الرحيلَ المُشَتَهى".

أي ألا يمنعه من فنائه في غايته وجلٌ، راجيًا أنْ لورجَع ففنِي فرجع ففني، هكذا مرارًا، ليذوق تلك الثلاث، من لذة ما يجد.

- ثم تأمل "**الحُضورَ**" (وِجدانَ الصاحبة) بين أيدي **الرَّواحيّ** و**الزِّدجاليّ**:

أما **الرواحي** فيجد لدبيب صاحبته فيه، مثلَما يطفئ الماءُ نارَ الظمأ، ولدبيبه فيها، مثلما يكفل الدم عمل القلب:

"حلمت

بأنكِ آخِرُ

قطرة ماءٍ

وأني بُكاءُ البنفسجْ،

صحوتُ، وجدتُ دمي نائمًا

قُرْبَ قلبك".

ويحمل اسمَها شِعارَ هداية:

"بَعْثَرني الحُلْمُ، لمَلمَني اسمُكِ

لمّا دعوتُكِ للشاي".

وأما **الزِّدْجاليُّ** فيَبْذُلُ لصاحبته جُثْمانَه، عوذةً من أن يغتالها الفِراق:

"لا تَدْفِنيني إذا مِتُّ حبًّا، وخلِّي ضَريحي رُموشَ

الرياحِ

أعلِّق أيقونتي فوقَ صَدْرِكِ

كيْ لا أموت".

إنه يكتمل بها ويتأذّى بحياة الكائنات حولهما، حتى لَيَتَمَنّى أنْ يحميَهما الموتُ:

"يداكِ هَديلٌ منَ الأنبياءِ

وشعركِ آخرُ قافلةٍ للقلوب الصغيرةِ

عيناكِ مَرْفَأُ حب صغيرٍ

تَعالَيْ لنقتسمَ الموتَ بيني وبينكِ

نهرُبُ نحو البعيدِ القَصيّ المُبارَكِ بالحبّ".

- ثم تأملِ "**السَّخَطَ**" **(**عِصيانَ الصاحبةِ**)** بين أيدي **الظَّفْريّ** و**الساعديَّة:**

أما **الظفري** فيَجترُّ كلَّ يومٍ شعائرَ الذي سَبَقَه، عاجزًا عن صاحبته، تَعِسًا بسَخَطِه:

"وأعبُدُ هَمّي

أُصلّي صلاةَ المُنى الكافرهْ

وأقرأُ فيها كلامَ الحبيبْ".

حتى لَيَسْخَرُ مِمَّن يَغْدو بالأمل أو يَروح:

"وقام الألى يرقصونْ

ويستقبلون الصباح المريض بقهو ة عشقٍ وأحلامهم تائههْ

وتضحك شمس الصباح عليهم

فقد خادَعَتْهُمْ وعرَّتْهمُ من أمانيهمُ الضائعه".

وأما **الساعدية** فتلعن الاستكانة التي حظيت عند صاحبتها، حُظْوة أذكار الصباح والمساء:

"نَتَسَلّى،

كلُّ ما في الأمر أنّا نتسلى

نَنْفُثُ التَّعويذةَ الأولى وندعو

إيهِ ميقاتَ الهزيمهْ

إيهِ وحيَ الإنْتفاضهْ".

حتى لَترجو أن تنشقَّ الكرامة عن لحظة بوح تبلع الاستكانة والمستكينين:

"ذَوّبينا

لحظةَ البَوْحِ الأخيرهْ

كرذاذٍ يتلهّى

في كؤوسِ العارِ والذلِّ الحقيره

فَتّشي الدَّرْبَ الذي يشتدُّ صَمْتا".

- ثم تأمل "**الجَذَلَ**" (طاعةَ الصاحبةِ) بين أيدي **الكَعْبيّ** و**الخَروصيّ**:

أما **الكعبي** فيرى الحَجَرَ والشَّجَرَ والحَضَرَ والمَدَرَ، في مثل شوقه إلى صاحبته، وفي مثل شوقها إليه، فيَمزُج بالكائنات نفسَه مرةً، فتَنْتَسِجُ بهما عِشقًا وشَوقًا، بُرْدةٌ منَ النعيم واحدةٌ :

"قريبًا ستعشق نخلاتُنا امرأةً وغَريبًا

وتربطُ ريحٌ نَدى سَعْفةٍ قمرًا

واشتهاءاتِ رملٍ لِشَقِّ السَّماءِ

أخفَّ منَ الريشِ كنتُ تُطَيِّرُني الطُّرُقاتُ

وأثقلَ منْ قُبلْةِ الغُرباءِ أَعود".

ويمزُجُ بالكائنات نفسَ صاحبته مرةً أخرى، فتنتسج بهما عشقًا وشوقًا كذلك، البردةُ نفسها:

"وعينُكِ يلبَس فيها الرجاءُ

ظلالَ الصُّدور التي ما تزالُ تحنُّ إلى خضرة السِّدرِ

فوقَ العُبورِ

وبينَ التِّلال".

وأما **الخَروصيُّ** فيرى العشق كما رآه الفارسُ العربيُّ القديم (الذي دان بدينه زمانًا طويلا الفارسُ العَجَميُّ الجوّالُ)، أمانةً حَمَلها فحَماها في حبّة قلبه، على حينَ عجز عنها غيره:

"لم أبكِ فيها ولم أحزنْ على قدري لأن عشقك مهدي إن قسا الأجلُ

أمضي به في دَياجيرِ الحياة فلا هَمٌّ يُقَلْقِلُ قلبي لا ولا مَلَلُ".

وهو على العهد مقيم، فإذا ما أُحيط به صَدَعَ بما وَقَفَ عليه حياته، راضيًا بالهلاك:

"لكنّني وعُبابُ الدهرِ مُنْسجِمٌ، لا يعْتري سُفُني يأسٌ ولا كَلَلُ

وإن أتى الموتُ يومًا كي يعانقني همستُ: خُذْني دُجًى والبَدْرُ مُكتملُ".

- تأمل نارَ "**الغِيابِ، والحُضورِ، والسَّخَطِ، والجَذَلِ**" –وهي أَضْدادٌ خُصومٌ– بين أيدي أولئك الشباب، كيف اقْتَدَحوها بزَنْد اللغة، غيرَ عابئين بزَمْهَرير العادة، على حين يؤثِر الشيوخُ السلامةَ، غيرَ عابئين بفريضة الجهاد، وإنما نُصِرنا بالشباب!
- ثم تأمل "**ثقافةَ الخلودِ العربيِّ**" بين أيدي **الهنائي** و**اللويهي** و**الظفري** و**الساعدية** و**الكعبي** و**الخروصي**:

أما **الهنائي** فقد قال:

"هَلْ أَتاكَ حَديثُ العباءات".

فأشعلَ تعبيره عن فقدانه صاحبه الذي تقدَّس به اللهو ، بمُناصاة قول **الحق** -سبحانه، وتعالى!-: "هل أتاك حديث"، الوارد ثلاث مرات في الآيات (15، 17، 1)، من سور **النازعات** و**البروج** و**الغاشية**، على الترتيب.

ثم قال:

"قُلْ أَعوذُ بِرَبِّ الغَسَقْ

الندى زَبَدُ الصَّمت يَرْجِعُ بالنوم للشمسِ

خبزًا وثرثرةً وحنينًا تُوزِّعُه في الشَّفَقْ".

فأَشْعَلَ تعبيره عن وحشته، بمُناصاة قول **الحق** -سبحانه، وتعالى!-: "قل أعوذ برب"، في الآيتين الأوليين من سورتي **الفلق** و**الناس**، وإن ورد في سورة **المؤمنون** قوله -سبحانه، وتعالى!-: "قل رب أعوذ بك"- وعوّذه، وهو الخائف أن يضعف بفقدان صاحبه عن احتمال الحياة. وإنما أبدل من الفلق النديّ، الغسقَ الخفيّ، تنبيهًا على زمان الغياب المخيف.

وهو قد بنى قصيدته على رفض الموت وقبول الرَّفْع، أَخْذًا من قول **الحق** - سبحانه، وتعالى!- في سيدنا **عيسى** -عليه السلام!- ولاسيما في الآية (158) من سورة **النساء**: "رفعه الله إليه، وكان الله عزيزًا حكيمًا".

ثم قال:

"سنرشُّ على قبرك الخمرَ حتى تصيرَ عُروقُكَ آنيةً من خَزَفْ".

فأشعل تعبيره عن معاهدة صاحبه على الذكرى والوفاء، بمُناصاة قول سيدنا **أبي محجن الثقفيِّ:**

"إذا متُّ فادْفِنّي إلى جَنْب كَرْمةٍ تُرَوّي عِظامي في الممات عُروقُها

ولا تَدْفِنَنّي بالفَلاةِ فإنّني أَخافُ إذا ما متُّ ألّا أَذوقها".

وأما **اللويهي** فقد سمى قصيدته **"ولولا ثلاثٌ"**، فأشعل تعبيره عن اعتذاره لصاحبه عن تأخره عنه، بمُناصاة قول سيدنا **طرفة بن العبد:**

"ولولا ثَلاثٌ هُنَّ منْ عيشةِ الفَتى وجَدِّكَ لم أَحْفِلْ مَتى قامَ عُوَّدي

فمنهنَّ سَبْقي العاذلاتِ بشَرْبةٍ كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ

وكَرّي إذا نادى المُضافُ مُحَنَّبًا كَسيدِ الغَضا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ

وتَقْصيرُ يومِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَةٍ تحتَ الخِباءِ الْمعَمَّدِ".

ولكنه خالفه في جنس الثلاث المبقيات.

وأما **الظفري** فقد قال:

"وأَقبلَ عيد

وصَلّى على روحيَ العاثره".

فأشعل تعبيره عن ابتئاسه في العيد، بمُناصاة قول سيدنا **أبي الطيب المتنبّي**:

"عيدٌ بأيّة حالٍ عُدْتَ ياعيدُ بما مَضى أمْ لأمرٍ فيكَ تجديدُ

أمّا الأَحِبَّةُ فالبَيْداءُ دونهمُ فَلَيْتَ دونكَ بيدًا دونَها بيدُ".

وأما **الساعدية** فقد قالت:

"والسُّؤالاتُ عَتَتْ عن أَمرِ رَبي".

فأشعلت تعبيرها عن حُرمة الأسئلة في غَمْرة هو ان صاحبتها، بمُناصاة قول **الحق** –سبحانه، وتعالى!– في الآية (8) من سورة **الطلاق**: "كأيّنْ منْ قَرْيةٍ (كثيرٌ منها) عَتَتْ (تجبرت وتكبرت وأعرضتْ) عنْ أَمْر رَبِّها ورُسُلِهِ فَحاسَبْناها حِسابًا شَديدًا وعَذَّبْناها عَذابًا نُكرًا".

وأما **الكعبيُّ** فقد سمّى قصيدته "إذا مَسَّهُ الحبُّ"، فأشعل تعبيره عن أثر الحب الهائل فيه، بمُناصاة قول **الحقّ** –سبحانه، وتعالى!– "إذا مسَّه"، الوارد خمسَ مراتٍ في الآيات (83) من سورة **الإسْراء**، و(49، 51) من سورة **فُصِّلَتْ**، و(20، 21) من سورة **المَعارِج**، وضميرُ الغائبِ فيها كُلِّها للإنسان، والمَسُّ في أربعٍ منها للشرِّ، وفي واحدةٍ للخير المانعِ منه صاحبُه غيرَه!

وأما **الخروصيُّ** فقد قال:

"وكم تساءل دَيْجورُ تأمَّلَ في قلبي الذي لم تُضَعْضِعْ صَخْرَهُ العِلَلُ

سُبْحانَه كيف يُرْعي القَلْبَ في سَعَةً عِشْقًا أبى البَحْرُ أَنْ يَرْعاهُ والجَبَلُ".

فأشعل تعبيره عن ثقل أمانة العشق التي تحملها قلبه، بمُناصاة قول **الحق** – سبحانه، وتعالى**!** – في الآية (72) من سورة **الأحزاب:**

"إنا عَرَضْنا الأمانةَ (التَّكاليفَ مِنْ أَوامرَ ونَواهٍ) على السَّماوات والأَرْضِ والجِبالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَها وأَشْفَقْنَ مِنْها وحَمَلَها الإِنْسانُ".

- تتأمل حَياةَ "**ثَقافةِ الخُلود العربيّ**" بين أيدي أولئك الشباب، كيف رَعَوْها وراعَوْها غيرَ عابئين بدَعاوى اطِّراحِها كما يُطَّرَحُ الداءُ الدَّوِيُّ، على حينَ يُعَوِّذُ الشيوخُ أنفُسَهم منها مُسَبِّحينَ بأسماءِ غَيْرِها**!**
- ثم تَأَمَّلِ "**التَّصْويرَ**" بين أيديهم جميعًا:

أما **الهنائيُّ** فقد قال:

"إذا انْتسبَ الدمعُ للبحرِ وَحدي معَ الرّيح أَجْمَعُ أصْدافَهُ الهارِبه".

فأرانا دموعه على صاحبه الغائب، بحرًا يقف وحيدًا على شاطئه تَتَقاذَفُهُ الريحُ، يجمعُ أَصْدافَه التي تفرُّ منه ثم تفر إليه.

ثم قال:

"لم يُجْفِلُ الموتُ حينَ رَكِبْتَ عليه وَطِرْت".

فأرانا صاحبَه قد عَرَجَ ببراق الموت، إلى السماء، وكأنما يطمئن نفسه عليه ويردُّ شماتة الخصوم.

وأما **الغافريُّ** فقد قال:

"كان وجهُ الدَّرْب يشربُ من خُطاكَ الشمس

وفي خُصُلاتك السوداءِ تَنْتَحِرُ الليالي والخرافاتُ الحزينه".

فأرانا كيف سامى الدربُ الشمسَ بخَطْو الفارس المُلْهَمِ الغائب، وكيف انْبَهَرَتِ الليالي وتَهاويلُها بما انْعَقَدَ في خُصُلاتِه الساحرة من أَبَدِ الآمالِ الجليلة.

وأما **اللويهي** فقد قال:

"الظِّلالُ مَشيئةُ الباكينَ

في صَحْراءِ أيّامي

والسَّرابُ المُخْمَلِيُّ

بَصيرَتي في الليل".

فأرانا كيف يؤثر الهيّابون ما في ظلال الطريق من سلامةٍ لا جَدْوى منها، على حينَ يخوضُ هو يَمَّ الطريق الخفيَّ المُخيفَ، حَدْسًا بمَواطنِ السلامة وتَنَسُّمًا لجَدْواها.

وأما **الرواحيُّ** فقد قال:

"كَما يَتَسلَّلُ

هذا النبيُّ الصغيرُ

إلى قلبِ سَيّدةِ الضَّوْءِ
تَخْتَرِقينَ غَمامةَ صورَتِها
في الفُؤادْ
وكانتْ بِلادْ".

فأرانا كيف أوى الصاحبان إلى كهف الحبِّ نفسه، وشَرِبا عَصيرَه حتى ضاقَ عنهما الكهفُ، فَغَدَوا في مَسالك الأرض، عسى أنْ تُشاركهما فيما يَحْمِلان.

وأما **الزدجاليُّ** فقد قال:

" أُحِبُّكِ جدًّا بخَيْطٍ يعَلِّقُني تحتَ آخِرِ خَيْطٍ
يُشَكِّلُ شَعْرَكِ بالحُب".

فأرانا كيف يتعلق بصاحبته العاشقون، وكيف يضيف إليهم نفسه راضيًا، وإنما تأذّى من قبلُ بِسِوى عاشقيها منْ سائرِ الكائنات.

وأما **الظفريُّ** فقد قال:

"وتَعْبَثُ بي صَلواتُ الرُّجوعِ
وجُنَّ جُنونُ المُنى القاتمهْ".

فأرانا كيف تُراوِدُهُ دواعي الأملِ المستحيل، التي ليس في طاعتها إلا النَّدَم.

وأما **الساعدية** فقد قالت:

"فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ لَمْلِميني
وهَبيني جَبَروتًا عربيًّا".

فأَرَتْنا كيفَ تمْثُلُ بين أيدي صاحبتها آثارُ العِزَّةِ والكَرامة الغابرتين، وتَعْمى عنها؛ إذْ "فاعلاتن" التي هي التفعيلةُ التي انبنت بها قصيدتها، مَوجةٌ من بحر حضارتنا العربية الإسلامية الزّاخرِ المَهْجورِ، ثم هي في لغة هذه الحضارة نفسها، صيغةُ اسمِ فاعلٍ تَتَمَنّى **الساعديَّةُ** أنْ تكونه مرةً أخرى صاحبتُها، بعدَ أنْ صارتِ اسْمَ مَفْعولٍ يَهو لُ بلا مَعْنى.

ومثلُ ذلك التصويرِ في شعرِنا العربيّ، قديمٌ قَدامةَ قولِ سيِّدنا **ابن الروميّ** في مَهْجُوِّهِ المُخَلَّدِ عَمْرٍو:

"مُسْتَفعلُنْ فاعلُنْ فَعولُنْ مُسْتَفعلُنْ فاعلُنْ فَعولُنْ

بَيتٌ كمعناكَ ليسَ فيهِ معنًى سِوى أَنَّهُ فُضولُ".

– حَديثٌ حداثةَ قولِ **أحمد عبد المعطي حجازي**، في قصيدته **"إلى الأستاذ العقاد"**:

"مَنْ أيّ بَحْرٍ عَصيّ الرّيح تَطْلُبُه إنْ كُنْتَ تَبْكي عليه نَحْنُ نَكْتُبُهُ مُسْتَفعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتفعِلُنْ فَعِلُنْ".

– وقولِ **الحسّانيّ حسن عبد الله**، في قصيدته **"منْ وَحْيِ الوافِرِ"**:

"إليَّ إليَّ فاعِلَتنْ فَعولُ تَغَلْغَلَ في الحَشا الداءُ الدَّخيلُ...

إذا قالوا حِبالٌ جَمْعُ حَبْلٍ أَقولُ ولا أُباليهمْ حُبولُ".

وهو يستوحي هنا البحرَ نفسَه، وإنْ لم يكنْ بينه وبين تفعيلته غير عَمَل المَجاز.

- وقولِ **أحمد مطر** في لافتته "**مَقْتَل شاعرين**":

"في أَوَّلِ اللَّيْلِ

رَأَيْتُ شاعرًا يُناضِلْ

يَرْقَعُ بالعَروضِ نَعْلَ الوالي

رَأَيْتُهُ مُخْتَنِقًا

في عَرَقِ النِّضالِ

مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ مَفاعِلْ**!**".

- وقول أستاذنا **أبي همّامٍ عبد اللطيف عبد الحليم**، في قصيدته "**صورة مِصْريَّة منْ زَمنِ المَماليك**":

"فَلْتَغْضَبي مَفْعولاتُ وارْتَقِبي غَضْبةَ وادٍ تَرُدُّ ما غَصَبوا

ولْتَجْرُفي في الوُلاة قَزْمتها لا تَتَساوى الرُّؤوسُ والذَّنَبُ".

وهو قد استوحى البحر نفسه (المنسرح)، في مجموعة كاملة تقريبًا سماها له **أحمد عبد المعطي حجازي** "**من مقام المنسرح**"، منها هذه القصيدة.

وما يزال يُلِمُّ بذلك النَّمَطِ منَ التصوير، مثلَما فعل في "**الطائيَّة الكُبرى**" التي اجتمع على نظمها، بالكويت، في العاشر من ينايرَ من هذه السنة (2002 م)، هو و**الدكتور أحمد درويش** -وهو المتفَضِّلُ بإطْلاعي عليها- و**الأستاذ فاروق شوشه**، و**الدكتور محمود مكي**، و**الأستاذ سعيد الصقلاوي**، و**الأستاذ عبد الرحمن رفيع** - في هجاء أَحَدِ أَدْعِياءِ النَّقْدِ؛ فقال:

ساكتٌ دَهْرًا وإنْ يَنْطِقْ فهَذْرٌ ولَغَطْ.

بَلِّغوا عِلّانَ عَنّي هَلْ رَأَيْتَ الذِّئْبَ قَطْ

لابسًا بُرْدَةَ لَيْثٍ وَهو كالأَرْنَبِ نَطْ...

قَدْ هَجَوْنا الشِّعْرَ يا عِلّانُ في هذا العَبَطْ

فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلَطْ!

وأما **الكعبيُّ** فقد قال:

"نعم كنتِ عالقةً في جُذوعِ اللُّبانِ

بَخورًا ومِلحا

وفي وَرَقِ السِّندِيانِ

نقوشًا وصَمْتا".

فأرانا صاحبتَه جَمالَ كلِّ جَميلٍ، وأَصالةَ كلِّ أَصيل.

وأما **الخروصيُّ** فقد قال:

"أجلْ هو العشق يا بدري إذا ابتُلِيَتْ به النُّفوسُ تَهادى نَجمُها الثَّمِلُ

حتى إذا ما اسْتوى في الأُفْق أَسْكَرَها وباتَ يَسْري بِها والأُفْقُ مُكْتَحِلُ

نَجمٌ يُنيرُ فَضاءً ليس يَعرفُهُ إلا مُحِبٌّ بجَوفِ الليل يَبتَهِلُ".

فأرانا العشق نجمًا كانِسًا يُضلُّ العشاق الكاذبين، ويهدي العشاق الصادقين في ليل الهَجر إلى فَجر الحبيب.

- تأمّلْ شُموسَ "**التَّصْوير**" بين أيدي أولئك الشباب، كيف انْصَهَروا في طلبها غيرَ عابئين ببُعدِ مَنازِلها، على حين يَكْسِفُها الشُّيوخُ مُبْتَهِجينَ بعَمى الأَرْض!

- إنهم تسعةُ فتية عمانيّون في العشرين بمُخْتَتَم سِني جامعة السلطان قابوس، أو في أول العشرينيّات بمُبْتَدأ سِني العمل المُجْتَمَعيّ، تَخَرَّجوا بنا في أثْناء عملنا هنا. وإنها تِسْعُ قصائدَ أخواتُ عامِ (2001م):

خميس الهنائيّ بقصيدته "**خُيوطٌ لِدَوائرَ وَهميَّة**"، و**عبد الله الغافريّ** بقصيدته "**اخْرُجْ وَحيدًا**" –وهو مَطْلَعُها؛ فلا عُنْوانَ لها– و**عوض اللويهيّ** بقصيدته "**ولولا ثَلاثٌ**"، و**علي الرواحيّ** بقصيدته "**بُكاءُ بَنَفْسَجَةٍ حَوْلَ قَلْبي**"، و**يوسف الزدجاليّ** بقصيدته "**جُنونُك صَمْتٌ وصَمْتُك أزْرَقُ**"، و**سعود الظّفريّ** بقصيدته "**عيد**"، و**مريم الساعديَّة** بقصيدتها "**تَسْليةٌ في وَضَحِ القِمَّة**"، و**عبد الله الكعبيّ** بقصيدته "**إذا مَسَّهُ الحُبُّ**"، و**هشام الخروصيّ** بقصيدته "**بَدْرُ والعاشِقُ القَديمُ**".

- تأملِ الشعرَ بين أيديهم ثم تأملْه ثم تأملْه...

ثم قلْ:

"ماذا جَنَيْتُ مِنَ المُستَشْيِخينَ ومِنْ ضَلالِ حِكْمَتِهِمْ هذي الّتي اتّبَعوا
إنْ قُلْتُ قافيةً بِكْرًا يَكونُ بها شَيءٌ على غَيرِ ما جاؤوهُ أو شَرَعوا
قالوا جُنِنْتَ فهذا الوَصْفُ شَطَّ وهذا اللَّفْظُ نَطَّ وهذا الفَهْمُ مُمْتَنِعُ
وَيلي عَلَيْكُم كَأنّ الشّعْرَ شَيَّخَكُمْ عَلَيْهِ وَحْيًا أَتاكُمْ والوَرى تَبَعُ
ما كانَ شِعْرِيَ مَبْذولًا لَكُمْ فَخُذوا ما تَعْرفون وما لَمْ تَعْرِفوا فَدَعوا".

ولا عليكَ منْ أنْ يَغضَبَ **عَمّارٌ الكَلْبيّ**!

إِذا مَسَّه الْحُبُّ حَنَّ[107]

كلما قرأت للكعبي شعرا ذكرت كلمة قالها أحد الشعراء لبعض من جاءه يشكو إليه كذب بعض المغنين عليه –والشعراء والمغنون قبيلة واحدة– قال له: "إِنَّ فُلانًا –يعني ذلك المغني– لا يَصْدُقُ إِلّا إِذا غَنّى"!

وكذلك الكعبي لا يظهرُ حتى يقول شعره، ولا تعرفُه حتى تقرأه!

إن الكعبي "إِذا خَبَرَ ادَّخَرَ". حكمة عربية أندلسية قديمة بالغة، عمل بها؛ فصعدت به إلى هذا المقام الذي ترونه فيه الآن. لا تسمعونه يتفنن في مَنْطِقٍ ولا في مَظْهَرٍ ولا في مَسْلَكٍ، فإن سمع مَنْطِقًا أو رأى مَظْهَرًا أو أدرك مَسْلَكًا، فوجد في أيٍّ منها أَثارَةً فَنِّيَّةً، ادَّخَرَها، حتى إذا ما مَسَّه الحُبُّ حَنَّ، فأقبل يُفَجِّرُ كُنوزَه تفجيرا.

إن الكعبي إِذا مَسَّه الْحُبُّ حَنَّ:

- حَنَّ يَحِنُّ حَنينًا، أي اشتاقَ وطَرِبَ.
- حَنَّ يَحِنُّ حَنانًا، أي عَطَفَ ورَحِمَ.

ولن يَفْتَقِدَ مُتَأَمِّلُ مجموعته هذه، مَوادَّ الحَنينِ والحَنانِ في أَيَّةِ قصيدة من قصائدها.

---

[107] قِراءَةٌ لِمَجْموعَةِ عَبْدِ اللهِ الْكَعْبِيِّ الشّاعِرِ الْعُمانِيِّ الشِّناصيِّ: "إِذا مَسَّه الْحُبُّ"، الْمَنْشورَةِ في 2005م، عَنْ مُؤَسَّسَةِ الِانْتِشارِ الْعَرَبِيِّ بِبَيْروتَ.

ولكن كيف يجتمع الاشْتِياقُ والطَّرَبُ والعَطْفُ والرَّحْمَةُ، مَعًا؟

إن الاشتياق والطرب كليهما معا، هما سبيلا الأنفس السوية إلى العطف والرحمة كليهما معا، أي لَوْلا حَنينُ الْأَنْفُسِ السَّويَّةِ ما كانَ حَنانُها؛ ومن ثم نحتاج دائما أن نُعَلِّمَ أولادنا – ونُذَكِّرَ أنفسنا – الاشتياقَ والطربَ، لا كما قال السّوريُّ وغَنّى الْمِصْريُّ:

"اشْتَقْتُ إِلَيْكَ؛ فَعَلِّمْني أَلّا أَشْتاقْ"،

وإن جاز ذلك من باب السياسة الغزلية!

فكيف إذن حَنَّ الكعبي؟

إنه إذا مسه الحب، رَقَّتْ نَفْسُه، ثم رَقَّتْ، ثم رَقَّتْ، حتى صارت مثل الماء؛ فنفذ منها الكون كله: مَنْ فيه وما فيه، ومَنْ كان فيه وما كان فيه، حتى إن نفسه الماضية لَتَنْفُذُ من نفسه الحاضرة، فيما ينفذ!

ينفذ من خلال مائيَّة نَفْسِه الحاضرة، ذلك كلُّه مُكَبَّرًا؛ فَيَنْدَهِشُ مِنْهُ، وَيَبْتَهِجُ بِه، وَيَخِفُّ لَه، وَيَمُدُّ يَدَه يُصافِحُه، حتى إذا ما وَجَدَ سَرابَه، رَجَّعَ في إِثْرِهِ تَرْجيعًا يَظُنُّ أَنَّه يَرْجِعُه بِه:

"كَمْ نَرْتَمي في حِضْنِ أُمِّكَ

أَنْتَ يا وَجْهي الَّذي لَمْ يَخْتَمِرْ

وَلَدي

أَبي

وَلَدي

أَبي

وَلَدي طَرِيٌّ في الْقُلوبِ

مِساحَةٌ لِلدَّمْعِ

وَجْهُكَ أَوَّلُ الْمُتَجَنِّبينَ لِقُبْلَتي

كَالْعُشْبِ رِمْشُ الْأَرْضِ يا وَلَدي

وَرِمْشُكَ كُحْلُها

ما بالُ أَسْئِلَتي مُحَيِّرَةً

سُؤالي وَرْدَةٌ حَمْراءُ

هَلْ لِلْبَحْرِ أَجْنِحَةٌ

لَكَمْ تَتَحَطَّمُ الْأَمْواجُ ناحِيَتي

أُراقِبُ صورَةً أولى

أَحَقًّا بَسْمَةُ الْأَطْفالِ جافِلَةٌ

كَأَنَّ وراءَها مَلِكًا سَيَسْلُبُ صَمْتَها

لا صَوْتَ يَتْبَعُني كَصَوْتِكَ

أَضْبِطُ الْمِذْياعَ

أَسْمَعُه

خِلالَ مُغامَراتِ الْعاشِقينَ

قَناةِ قُرْآنٍ

دُعاءِ مُراهِقٍ يَبْكي عَشِقْتُ فَتُبْتُ

أُمُّكَ تَسْأَلُ الْوُعّاظَ

هَلْ لِحَليبِها يَوْمَ الْقِيامَةِ راضِعٌ غَيْرُ ابْنِها

أَمْ إِنَّ ما يَبْقى سَيَرْضَعُه النَّحيبُ

كَما النَّخيلِ أُبوَّتي مَوْلودَةٌ

كَفٌّ تُصافِحُ مِعْصَمًا

لِلْبَحْرِ ذاكِرَةٌ يُعانِقُها سُقوطُ الرَّمْلِ مِنْ قَدَمي

مَعًا تَتَهْرُبُ الأَنْظارُ مِنّا

ثِقْ بِأَنَّ أَباكَ يَعْشَقُ أُمَّكَ الثَّكْلى

وَأَنَّ رُجولَتي تَرِثُ الْحَليبَ

الصَّيْفُ يولَدُ في الرَّبيعِ

هَزيمَةٌ وَضْعُ التُّرابِ عَلى التُّرابِ

أَكُلَّما أَضَعُ النِّقاطَ عَلى الْحُروفِ

أَراكَ

لا تَحْزَنْ فَحَبّاتُ الذُّرى أَحْلى مَتّى تَتَعَرّى

لي طَلَبٌ أَخيرٌ

ضُمَّني".

هذه قصيدته "لُقْيا"، ذات الاسم المفتقد في متون المعاجم الكبيرة، مثلَ افتقاده في متن هذه الدنيا الفانية، فيما أَشْعَرَنا الكعبي!

في هذه القصيدة المشتعلة، أَشِعَّةٌ تَصْويريَّةٌ ثائرةٌ شارِدَةٌ، تَضْطَرِبُ أَمامًا وَوَراءً، وَيَمينًا وَشِمالًا، أَشْتاتًا أَشْتاتًا، إذا أَنْفَذْناها من جهاز التَّأَمُّلِ، تَجَمَّعَتْ، وتَكَثَّفَتْ، وتَرَكَّزَتْ؛ فَاشْتَعَلَتْ بها أربعُ شُعَلٍ:

- شُعْلَةُ الأَبِ: تشعلها "هَزيمَتُه"، و"أُبوَّتُه"، و"أَسْئلتُه"، و"رُجولَتُه"، و"عِشْقُه"، و"وَجْهُه"، و"قُبْلته"، و"دَمْعُه"، و"كَفُّه"، و"قَدَمُه"، و"سَمْعُه"، و"نَظَرُه".
- شُعْلَةُ الِابْنِ: يشعلها "تُرابُه"، و"دَفْنُه"، و"بُنوَّتُه"، و"ضَمُّه"، و"مِعْصَمُه"، و"وَجْهُه"، و"رِمْشُه"، و"صَوْتُه"، و"بَسْمَتُه".
- شُعْلَةُ الْأُمِّ: يشعلها "ثُكْلُها"، و"نَحيبُها"، و"حِضْنُها"، و"حَليبُها"، و"سُؤالُها".
- شُعْلَةُ الْبَحْرِ: يشعلها "مَلِكُه"، و"ذاكِرَتُه"، و"أَجْنِحَتُه"، و"أَمْواجُه".

أشعة شعل الأب والابن والبحر كلها مختلفة فيما بينها، متعاكسة الضوء والحرارة أحيانا: أما أشعة شعلة الأب ففي حيرة بين الهزيمة والعزيمة، وأما أشعة شعلة الابن ففي حيرة بين العدم والوجود، وأما أشعة شعلة البحر ففي حيرة بين المَضَرَّة والمَنْفَعة.

وأشعة شعلة الأم مؤتلفة كلها فيما بينها، متوازية الحرارة في مقام الهزيمة وحده!

ذاك الذي جَمَّعَ أشعة القصيدة التصويرية فيما سبق – وكذلك يفعل بقصائد المجموعة كلها – وكَثَّفَها، ورَكَّزَها، حتى اشْتَعَلَتْ بها الشُّعَلُ الأربع، هو "جِهازُ التَّأَمُّلِ" جِهازُ اسْتِقْبالِ الْمُتَلَقّي. ولكن لولم يكن "جِهازُ الْحَنينِ" جِهازُ إِرْسالِ الْكَعْبيّ، قد جَمَّعَ تلك الأشعة أَنْفُسَها مِنْ قَبْلُ –وكذلك فعل بقصائد المجموعة كلها– وكَثَّفَها، ورَكَّزَها، حتى اشْتَعَلَّتْ بها الشُّعَلُ الأربع أَنْفُسُها، ما استقبلها المتلقي.

لقد أراد الكعبي في مجموعته هذه الشعرية ذات الأَرْبَعَ عَشْرَةَ قصيدة، أن تكون كلُّ قصيدة منها في نفسها، بيتًا واحدًا، خَصيبَ الأنغام، عميقَ اللحن، مُتَداخِلًا، مُتَآخِذًا، مُتاحًا من داخلٍ لساكنيه أن يثوروا ويهدؤوا وأن يهزلوا ويجدوا، مُغْلَقًا من خارجٍ عليهم أن يخرجوا وعلى غيرهم أن يدخلوا!

ولا سبيل إلى ذلك إلا بالشعر الحر، بل ذلك نفسه هو أصل فلسفة نشأة الشعر العربي الحر في خَمْسينيّات القرن الميلادي العشرين، التي كانت على أثر تطور الحركة الإيقاعية العامة، ولا سيما الموسيقيَّةُ التي أنشأت السينفونيةَ والكونشيرتو وغيرَهما، واللُّغَويَّةُ التي أنشأت القصةَ والروايةَ وغيرَهما.

انجذب الكعبي للشعر الحر، على رغم تصديره مجموعته بثلاثة أبيات عمودية من أول فائيَّة عمرَ بن الفارض مولانا سلطان العاشقين، تأملناها معا قديما، وأحببناها معا:

"قَلْبي يُحَدِّثُني بِأَنَّكَ مُتْلِفي روحي فِداكَ عَرَفْتَ أَمْ لَمْ تَعْرِفِ

لَمْ أَقْضِ حَقَّ هو اكَ إِنْ كُنْتُ الَّذي لَمْ أَقْضِ فيهِ أَسًى وَمِثْلِيَ مَنْ يَفي

ما لي سِوى روحي وَباذِلُ روحِه في حُبِّ مَنْ يَهو اهُ لَيْسَ بِمُسْرِفِ".

على مذهبه في الحنين نفسه!

ربما أراد الكعبي أن ينبهنا على أن ما سلكه في مجموعته، لا يمنع غيره أن يسلك غير مسلكه، أولا يمنعه هو نفسَه أن يُغَيِّرَ مَسْلَكه. وربما أَيَّدَ هذا التأويل الأخير، أن الكعبيَّ أَرْسَلَ إليَّ هذه الأيام بعد صدور مجموعته هذه، قصيدةً عَموديَّةً، مُنْسَرِحيَّةً، طَويلَةً، مُحْكَمَةً على نَمَطٍ من أَعْصى الشعر العربي القديم، سَمّاها "كَعُرْسِ الرِّمالِ مَمْلَكَتي"، وقال في مطلعها:

"حُجَّ إلى مَفْعولاتُ يا زَمَني إِذْ لَيْسَ ذَنْبًا مَحَبَّةُ الْوَطَنِ"،

جاعلا الماضي وطن الحاضر، على مذهبه نفسه في الحنين!

انجذب الكعبي إذن في مجموعته هذه الأولى، للشعر الحر في صورته الفلسفية الحقيقية، ولم يستعمل من أبحر الشعر العربي الستة عشر، غير أربعة:

- المتقاربُ الذي نَهِلَ منه سبع قصائد (2، 3، 4، 7، 9، 12، 14).
- الكاملُ الذي نَهِلَ منه خمس قصائد (1، 8، 10، 11 – وهي قصيدته "لُقْيا" الآنفة – 13).
- الوافرُ الذي نَهِلَ منه قصيدة واحدة (5).
- الرملُ الذي نَهِلَ منه قصيدة واحدة كذلك (6).

فانحصر فيما انحصر فيه سلفه من شعراء الحر، من الأبحر المفردة التفاعيل؛ فتقاليد الفنون خالدةٌ خلودَ حَنينِ الإنسان، ينبغي ألا تقاس إلى تقاليد العلوم المتغيرةِ تَغَيُّرَ آلاتِها.

وإذا كان الوافر أخا الكامل (عِلَتُنْ مُفا = مُتَفاعِلُنْ = دددن ددن)، وكان الرمل أخا الهزج (عِلاتُنْ فا = مَفاعيلُنْ = ددن دن دن)، الذي يَلْتَبِسُ بالوافر المَعْصوب كثيرا جِدًّا (مَفاعيلُنْ = مُفاعَلْتُنْ = ددن دن دن) – كانت قصائد المجموعة على حَرَكَتَيْنِ:

- بَطيئةٌ حَزينةٌ، في قصائد المتقارب (ددن دن)، تقل فيها المقاطع القصيرة.
- سَريعةٌ فَرِحةٌ، في قصائد الكامل (دددن ددن) تكثر فيها المقاطع القصيرة.

وهل الحَزَنُ والفَرَحُ إلا شَطْرا الحَنينِ!

ثم ألغى الكعبي قوافي القصيدة، وأطلق عن تفاعيل البحر، ودَفَّقَها، ووَزَّعَ كتابتها على أسطر صفحتها، حتى ينسلك المتلقي في دُوّامتها؛ فيظل يدور يدور يدور حتى يَتَمَغْنَطَ بشِحْنَةِ الحنين التي فيها!

ولكن ربما عَلِقَ الكعبي نَفْسُه أحيانا من قَبْلِ المتلقي، بمِغْناطيس الحنين؛ فعجز عن كَبْحِ جِماحِ قصيدته!

لقد كنتُ أجد القصيدة تنتهي فَجْأَةً؛ فَأَتَخَيَّلُ الكعبيَّ بعد ما يَبْذُلُ فيها نَفْسَه حتى يَسْتَغْرِقَ وُسْعَه، يَتْرُكُها مُقْسِمًا أَنْ لَنْ يَنْظُرَ فيها مَرَّةً أُخْرى!

إنه إذا كان قد وُفِّقَ بِقَوْله في آخر قَصيدته "لُقْيا" الآنفة:

"لي طَلَبٌ أَخيرٌ

ضُمَّني"،

إلى أن ينبه المتلقي بكلمة "أَخيرٌ" في نعت كلمة "طَلَبٌ"، على نهاية القصيدة– فقد عجز عن ذلك في أكثر قصائد المجموعة، ولا سيما في قصيدته الوافِريَّة " كذا أَبْدو"، التي قال في آخرها:

" نَسيتُ بِأَنَّني عَبَثًا أُسابِقُ نَخْلَةً"،

نَسيتُ بِأَنْ	نَني عَبَثًا	أُسابِقُ نَخْ	لَةً / هْ
ددن دددن	ددن دددن	ددن دددن	ددن / دن
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفا / ×
سالمة	سالمة	سالمة	× / ×

الذي إذا أَعْطَيْنا كل تفعيلة منه حقها، تَمَّتْ له ثلاثُ تفاعيل، ثم بَقِيَ ذَيْلٌ، إذا عاملناه على رَسْمِ الكعبي له بالتاء المربوطة المنقوطة، كان جُزْءًا من أول تفعيلة جديدة مظلومة، وَتِدًا مَجْموعًا (ددن = مفا)، وإذا عاملناه على ما ينبغي لوقف النهاية، كان جُزْءًا غَريبًا تائهًا، سَبَبًا خَفيفًا (دن = ×).

وعلى عكس ذلك شَذَّتْ في قصيدتيه: السادسة الرَّمَليَّة "في صحراء كلا"، والثالثة عشرة الكامِليَّة "حصاد"– وَقْفَتانِ غَريبَتانِ، مَنَعَتا من الكعبي تَدْفيقَهما الذي حَرَصَ عليه:

- أما الوقفة الأولى فكانت بأول قصيدتها:

"اقْرَئيني

وَإِذا الْحُبُّ أَتي

سَأُلاقيهِ عَلى الرَّبْوَةِ قَبْلًا"،

فلا بد من وقفة واضحة، على "بُ أَتى = دددن = فَعِلا = المخبونة المحذوفة"، من قبل الانتقال إلى " سَأُلاقِي = دددن دن = فَعِلاتن = المخبونة"، وإلا انكسر الوزن!

- وأما الوقفة الأخرى فكانت بآخر قصيدتها:

"بِعْ ما تَبَقّى لا تَذَرْها كَالْمُعَلَّقَةِ انْتِظارَ خُطاكَ
قَفْزَهْ
مَوْجٌ يُحَطِّمُ كُلَّ أَوْرِدَتي
أُريدُكِ قُرْبي".

فلا بد من وقفة واضحة، على "رَ خُطاكَ قَفْزَهْ = دددن ددن دن = مُتَفاعِلاتُنْ = المُرَفَّلة" – وإن رَسَمَ الكعبيُّ تاءَ "قَفْزَة" مَنْقوطَةً – من قبل الانتقال إلى "مَوْجٌ يُحَطْ = دن دن ددن = مُتْفاعِلُنْ = المضمرة"، وإلا انكسر الوزن!

ولقد كان الكعبيُّ في الوقفتين مُكْرَهًا لا بَطَلًا؛ فأما الوقفة الأولى فقد اضْطُرَّ إليها لما ذَيَّلَ قصيدته فَجْأَةً بالجزء الأخير، تَعْبيرًا عن رفض حَصادِ الهَشيم الذي تَذَرّى فيها على رَغْمِه، وأما الوقفة الآخرة فقد اضْطُرَّ إليها لما تَوَّجَ قصيدته فجأة كذلك بالجزء الأول، تَعْبيرًا عن فَراغِ صَبْرِهِ الذي تَمَرَّرَ فيها على رَغْمِه كذلك؛ فمن ثَمَّ كانت الوَقْفَتان مِنْ آثارِ لَحَظاتٍ غَلَبَتْ فيها على فَنّيَّةِ الْكَعْبي عِلْميَّتُه!

وفي غَمْرَةِ الحنين نَدَّتْ من الكعبي عَثَرات لُغَويَّةٌ كَثيرةٌ وعَروضيَّةٌ قَليلَةٌ، كَفيلَةٌ بأن تَلْفِظَ المتلقي البَصيرَ من دُوّامات قصائدها، من قبل أن يَتَمَغْنَطَ بشِحَنِ الحنين التي فيها!

فمن عثراته اللغوية التي صَحَّحْتُها له في قصيدته "لُقْيا" الآنفة:

- رفعُ "مُحَيِّرَةٌ، ومَلِكٌ" في قوله:

"ما بالُ أَسْئِلَتي مُحَيِّرَةً (...)

كَأَنَّ وراءَها مَلِكًا"،

والصواب نصبهما، لأن الاسم الأول حال، والآخر اسم "كأنّ".

- فتحُ همزة "أَنَّ" في قوله:

"هَلْ لِحَليبِها يَوْمَ الْقِيامَةِ راضِعٌ غَيْرُ ابْنِها

أَمْ إِنَّ ما يَبْقى سَيَرْضَعُه النَّحيبُ"،

والصواب كسرها، لصدارتها الجملة المستأنفة بـ"أم" المنقطعة.

- استعمالُ "سَوِيًّا" بمعنى "مَعًا"، في قوله:

"مَعًا تَتَهْرَبُ الْأَنْظارُ مِنّا"،

والصواب "معا"، لأن السوي المستوي.

- حذفُ ألف "تتعرى"، ظنا أنه مجزوم بـ"متى"، في قوله:

"لا تَحْزَنْ فَحَبّاتُ الذُّرى أَحْلى مَتّى تَتَعَرّى"،

والصواب أَلّا جَزْمَ بـ"متى" التي لم تترتب هي وما بعدها ترتب الشرط، ولكن لا حيلة في حَذْفِ الألف نُطْقًا المكتوبة عُرْفًا، وإلا انكسر الوزن.

ومن عثراته العروضية القليلة في قصيدته الرابعة عشرة "خيال":

- طَمْسُ تفعيلتين من المتقارب (فعولن فعولن)، بما يؤدي إلى تفعيلة من الرمل (فعلاتن)، في قوله:

  "عَصا الشَّيْخِ عَطَّلَتِ الْمَشْهَدَ الْكُلُّ مَضى يَسْتَعِدُّ"،

  فـ"لُ مَضى يَسْ = ددن دن = فعلاتن"، لا مكان لها هنا، ولوكان مثلا: "لُ يَمْضي يُعِدُّ = ددن دن ددن د = فعولن فعولُ"، لاستقامت التفعيلتان.

- زيادة مقطع قصير (سح) في وسط وتد (فعولن)، بما يؤدي إلى مثل تفعيلة الرمل السابقة نفسها، في:

  "لِأَنَّ الرِّجالَ يَعودونَ مِنَ الْحَرْبِ جَرْحى"،

  فـ"نَ مِنَ الْحَرْ = ددن دن = فعلاتن"، لا مكان لها هنا، ولو كان مثلا: "نَ مِ الْحَرْ = ددن دن = فعولن"، لاستقامت التفعيلة.

إنه إذا جاز من الشعراء جميعا أن يَعْثُروا هذه العَثَراتِ، لم يجز من ابني أنا عبد الله الكعبي، الذي عَرَفَ معي أن الشاعر العربي إمام عَروضي أكبر من العَروضيين جميعا، وإمام لُغوي أكبر من اللُّغويين جميعا، وحَفِظَ معي كلمة البحتري في تفضيل أَبي نُواسٍ الْحَسَنِ بْنِ هانِئٍ الْحَكَميِّ، على مُسْلِمِ بْنِ الْوَليدِ صَريعِ الْغَواني، بعد ما قيل له:

"إِنَّ أَبا الْعَبّاسِ ثَعْلَبًا لا يُوافِقُكَ عَلى هذا. فَقالَ: لَيْسَ هذا مِنْ شَأْنِ ثَعْلَبٍ وَذَويه، مِنَ الْمُتَعاطينَ لِعِلْمِ الشِّعْرِ دونَ عَمَلِه، إِنَّما يَعْلَمُ ذلِكَ مَنْ دُفِعَ في مَسْلَكِ طَريقِ الشِّعْرِ إِلى مَضايِقِه، وَانْتَهى إِلى ضَروراتِه"!

وَلكِنْ لا بَأْسَ بِه، كانَ اللّهُ جارَه!

مَقامُ الصَّعْلَكَةِ

وَما نِلْتُها حَتّى تَصَعْلَكْتُ حِقْبَةً وَكِدْتُ لِأَسْبابِ الْمَنيَّةِ أَعْرِفُ
السُّلَيْكُ بْنُ السُّلَكَةِ
كانَتِ الْخَيْلُ في الْبَدْءِ كَالنّاسِ بَرِّيَّةً تَتَراكَضُ عَبْرَ السُّهو لْ
كانَتِ الْخَيْلُ كَالنّاسِ في الْبَدْءِ تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ وَالْعُشْبَ وَالْمَلَكوتَ الظَّليلْ
أَمَلْ دُنْقُلْ

بُنَيَّ، خَميسْ قَلَمْ،

لمّا هَمَمْتُ أَنْ أَزورَ كُلِّيَّةَ الْآدابِ وَالْعُلومِ الاِجْتِماعيَّةِ بِجامِعَتِكَ جامِعَةِ السُّلْطانِ قابوسَ، خَريفَ 2006/5م، مِنْ بَعْدِ غِنايَ بِها سِتَّ سَنَواتٍ مِنْ خَريفِ 1998/7م، إِلى صَيْفِ 2003/2م – كَتَبْتَ إِلَيَّ عَلى مَحْموليَ المِصْريِّ، في أُغَسْطُسَ 2005م:

حمى الصعاليك أم غواية الذاكرة

هكَذا فَقَطْ، مِنْ دونِ أَنْ تُفْسِدَ كَلامَكَ بِتَقْديمِ مَقامٍ بَيْنَ يَدَيْهِ، وَلا بِتَعْليقِ مَرامٍ عَلى عَقِبِهِ؛ فَكُنْتَ كَمَنْ عَجِبَ لِجائِعٍ نائِعٍ هَمَّ بِالطَّعامِ؛ فَقالَ لَه:

"اشْتَقْتَ إِلى الطَّعامِ، أَمْ شَوَّقَكَ الشِّبَعُ"!

وَما الطَّعامُ لِلْجائِعِ النّائِعِ – يَرْحَمُكَ اللهُ! – وَما الشِّبَعُ؛ ما هذا إِلّا ذاكَ، وَما ذاكَ إِلّا هذا!

لقد أَرَدْتَ نَفْسَكَ وصَحْبَكَ أُدَباءَ هذه الجامعة الشَّبابَ، الَّذينَ خالَطْتُموني وَخالَطْتُكُمْ؛ فَقَدْ آتَيْتُ كُلَّ واحِدٍ مِنْكُمْ سِكّينًا بِقَوْلِ السُّلَيْكِ بْنِ السُّلَكَةِ ذلِكَ الَّذي جَعَلَ فيه الصَّعْلَكَةَ مَقامًا حَسَنًا سَعى إليه سَعْيَ السَّالِكينَ، ثم أَخْرَجْتُ عَلَيْكُمْ قَوْلَ أَمَلْ دُنْقُلْ ذاكَ الَّذي نَبَّهَ فيهِ عَلى حُرِّيَّةِ أَهْلِ الْمَقامِ؛ فَقَطَّعْتُمْ أَيْدِيَكُمْ، وَلَمْ تَتَمَتَّعوا بِعَيْشٍ دونَ تَوطُّنِ ذلِكَ الْمَقامِ، وَلَمْ تُبالوا بالَةً بِأَحْوالِه الَّتي يَضْطَرُّكُمْ إِلَيْها مَرَّةً، وَيُغْريكُمْ بِها أُخْرى؛ فَيَتْرُكُكُمْ راضينَ ساخِطينَ أَبَدًا، وساخِطينَ راضينَ أَبَدًا!

بُنَيَّ، خَميسْ قَلَمْ،

زَعَمَ لي عُرْوَةُ بْنُ الْوَرْدِ أَنَّكَ احْتَمَلْتَ إلى حِماهُ وَعَرَضْتَ عَلَيْهِ نَفْسَكَ، وَأَنَّه اسْتَصْغَرَ سِنَّكَ، واسْتَضْعَفَ عَزْمَكَ، وَأَنَّكَ لَمْ تَبْرَحْ أَطْنابَ خَيْمَتِه، حَتّى عَمِلْتَ لَه كِتابَ شِعْرٍ سَمَّيْتَه "ما زالَ تَسْكُنُه الْخِيامُ"، تَتَوَسَّلُ إِلَيْهِ بِه؛ فَعَلِمَ صِدْقَكَ، واسْتَحْسَنَ رَأْيَكَ!

- لقد زَعَمَ لي أنه تَأَمَّلَ قَوْلَك مِنْ كَلِمَتِك "نَحْنُ":

"نولَدُ مُنْدَهِشينَ بِما لَيْسَ نَدْري (...)

تُشْبِهُنا الرّيحُ

روحٌ تَشَظَّتْ

حَفْنَةٌ مِنْ هَديرِ الْمَدى

صَرْخَةٌ في الْفَراغِ

جُنونٌ يُفَتِّشُ عَمّا وَراءَ النِّهايَةِ"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "عُشْبَةُ الذّاكِرَةِ":

"في غِيابِكَ
رَوَّيْتُ حُزْني عَلَيْكَ بِبَعْضِ الْوُجومِ فَخُذْ لَوْنَ حُلْمِكَ
وَاتْرُكْ لَنا خُضْرَةَ الذّاكِرَهْ (...)
وَلا تَخْشَ بُعْدًا
فَكُلُّ النُّفوسِ إِلى أَصْلِها الْبَرْزَخيِّ بِكُلِّ تَجاعيدِها
عائِدَهْ"،
ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "انْتِظارٌ":
"بَعيدًا عَنِ الْكائِناتِ
جَلَسْتُ
أُراقِبُ ذاتي
وَأَنْزِعُ عَنّي صِفاتي"،
ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "حُزْنيَّةٌ لِظِلٍّ عابِرٍ":
"أَيْنَ تَمْضي بِنا يا قِطارُ"،
ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ " غِيابٌ":
"سافَرْتَ كَيْفَ زَرَعْتَ لِلْمَنْفى
حَدائِقَه
وَكَيْفَ بَذَرْتَ في أَكْبادِنا
جَمْرا"،
ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "قَرابينُ":
"سَوْفَ يَبْقى لَنا

جُرْحُنا الْمُتَخَثِّرُ بِالدَّمْعِ وَالْأَصْدِقاءِ

وَيَبْقى لَهُمْ

أَنْ يَمُرّوا عَلى جُرْحِنا

دَمْعَةً عابِرَةْ"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ " كَما شاءَتِ النَّرْجِساتُ":

"نَلْتَقي نَفْتَرِقْ"؛

فرأى في غُموضِ دواعي الإدهاش ومُشابَهَةِ طَبيعة الريح المُتَشَتِّتَةِ الفارِغَةِ الضّائِعَةِ، اللَّذَيْنِ في قولك الأول – وفي الِانْهِزامِ بِمَوْتِ الصاحب وانْتِظار نِهايَةٍ مِثْلِ نِهايَتِه، اللَّذَيْنِ في قولك الثاني – وفي ارْتِكابِ التَّساقط، الذي في قولك الثالث – وفي طُغْيان سُنَنِ الحياة، الذي في قولك الرابع – وفي الِاضْطِرارِ إلى اسْتِحْياءِ المَوات عَلى رَغْمِ مَواتِ الْحَياةِ، الذي في قولك الخامس – وفي الاسْتِكانَةِ إلى خُلودِ الْآلام، التي في قولك السادس – وفي طَبيعَةِ تَمْهيدِ الِالْتِقاءِ لِلِافْتِراقِ، التي في قولك السابع – رَأى في ذلِكَ وُجوهًا مُخْتَلِفَةً مُؤْتَلِفَةً مِنْ فَقْرِهِ القديم الَّذي أَعْجَزَه عَمّا رَغِبَ فيه وَمَنْ رَغِبَ فيه كِلَيْهِما، عَجْزًا طَويلًا طَويلًا!

- ثم زَعَمَ لي أَنَّه تَأَمَّلَ قَوْلَكَ في كَلِمَتِكَ "إِلى أُمّي":

"عِنْدَما أَرْجِعُ بِالشَّمْسِ

إِلى أُمّي

سَأُلْقيها عَلَيْها

عَلَّها تَرْتَدُّ مِنْ بَعْدُ

شَبابًا

وَأَنا أَرْتَدُّ طِفْلًا

في يَدَيْها"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "بوذا":

"يُهاجِرُ مِنْ أَصْلِه الْحَجَريّ

إِلى أُغْنِياتِ الصَّبايا"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "مِنْ ماءِ الرّوحِ":

"إِنّي أَحْلِفُ بِالْحُبّ الْعُذْرِيّ

عَلى أَنّي أَكْفُرُ بِالْعُرْفِ الْقَبَلِيّ

وَأَمْنَحُ روحي لِلرّيحِ

أَهيمُ عَلى شِعْري

أَتَرَنَّحُ في الصَّحْراءْ"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "الَّتي في عَباءَتِها":

"كَيْفَ لي أَنْ أُخَبّئَ بَيْنَ عُروقِ دَمي

كُلَّ هذا الرُّخامْ"؛

فَرَأى في إِباءِ ما عَلَيْهِ الْحاضِرُ وَالْماضي جَميعًا، الَّذي في قَوْلِكَ الْأَوَّلِ – وَفي تَخْليدِ الْأَمَلِ، الَّذي في قَوْلِكَ الثّاني – وَفي اسْتِبْشاعِ التَّقاليدِ الْمُتَناقِضَةِ، الذي في قولك الثالث – وفي اسْتِفْراغِ

الصَّبْرِ، الَّذي في قَوْلِكَ الرّابِعِ – رَأى في ذلِكَ وُجوهًا مُخْتَلِفَةً مُؤْتَلِفَةً من رَفْضه الذي دافَعَ بِه عَجْزَه، دِفاعًا طَويلًا طَويلًا!

- ثم زَعَمَ لي أَنَّه تَأَمَّلَ قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "في الْقَلْبِ مُتَّسَعٌ":

"حُبِسْتُ

بِبِئْرِ النَّوايا الرَّديئَةِ

مُتَّهَمًا بِالْخُروجِ عَنِ الظِّلِّ

هذا الْظَّلامُ الْكَفيفُ

امْتِدادُ الْحَقيقَةِ

في داخِلي

وَطُيورٌ مَناقيرُها

كَالْمَناجِلِ

تَنْهَشُ مِنْ خُبْزِ

رَأْسِيَ مِلْحَ الْحَنينِ"،

ثم قَوْلَكَ مْنَ كَلِمَتِكَ "مِنْ سيرَةِ مَجْنونِ الرَّمْضاءِ: بُكائيَّةٌ":

"والِدُها

أَلْعَيْنُ في الْقَبيلَهْ

يَخْدِشُ طُهْرَ حُبِّنا

بِكَفِّه النَّبيلَهْ

يَبْحَثُ في دِمائِيَ الدَّخيلَهْ

عَنْ لُغَةٍ مَلْساءْ (...)

أَميرَةَ الصَّحْراءْ

سَيِّدَةَ الرِّمالِ وَالْخِيامْ

أَيَّتُها الرَّمْضاءْ

مُجَنْدَلٌ...

وَتَحْتَ أَعْتابِ الْهو ى أُضامْ

تَطْرُدُني قَبيلَتُكْ

تَجْلِدُني ظَهيرَتُكْ

تَخْنُقُني ضَفيرَتُكْ

تَصْفَعُني زَوابِعُ الشَّتائِمِ الْهو جاءْ

يَنْتَحِرُ الرَّجاءُ في جَبيني

وَيَذْبُلُ الْكَلامْ"؛

فَرأى في اتِّحاد الظُّلْمِ وَالظَّلامِ، الَّذي في قَوْلِكَ الْأَوَّلِ – وفي الحُؤول بَيْنَ الْمُتَحابَّيْنِ وَسوءِ مُكافَأَةِ الْإِخْلاصِ، اللَّذَيْنِ في قَوْلِكَ الثّاني – رَأى في ذلِكَ وُجوهًا مُخْتَلِفَةً مُؤْتَلِفَةً مِنْ خَلْعِه الَّذي احْتَقَرَ بِه النّاسُ إِباءَه، احْتِقارًا طَويلًا طَويلًا!

- ثم زَعَمَ لي أَنَّه تَأَمَّلَ قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "خُروجٌ":

"لا وُجودَ

لِغَيْرِ النِّساءِ اللَّواتي

يُكَرِّسْنَ أَثْداءَهُنَّ

لِإِرْضاعِ ثائِرْ (...)

دَمٌ يَتَوَزَّعُ بَيْنَ الْقَبائِلِ

يُثْقِلُ أَعْناقَهُمْ

يا دَمي

سَتَفِرُّ إِلى غَيْمَةٍ في أَقاصي الرِّياحِ

فَكُنْ لي وَفيًّا هُناكَ

وَكُنْ لِلضَّفائِرْ"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ " غَضْبَةُ الصَّحْراءِ... نايُ الْبَدَوِيِّ الْغَوّاصِ":

"يَنْمو بِأَحْشاءِ الْمَفازَةِ مِنْ بَقايا الْأَمْسِ

نافِذَةٌ تُطِلُّ عَلى السَّماءِ رُؤًى وَجَمْرا

مِنْ لَعْنَةٍ وُلِدَتْ بِمَهْدِكَ تَوْأَمًا

غَضَبٌ يَطيشُ إِلى السَّماءْ

بَحْرٌ يَمَصُّ أَصابِعَ الصَّحْراءِ

مُنْكَسِرًا لِرَغْبَتِها

يَدُقُّ بِمَوْجِ مِعْوَلِه الْجِدارْ

وَيَمُدُّ قَبْرا

ما زالَ تَسْكُنُه الْخِيامُ

مُغاضِبًا يَمْضي إِلى اللّاشَيْءِ أَوشَيْءٍ بِه كُلُّ النَّهارْ"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "الْمَرْجو":

"أَنا الْقادِمُ الْمَرْجوُّ

قَلْبي حَمامَةٌ

تَطيرُ إِلَيْكُمْ

بِالْأَناشيدِ وَالْحُبّ

وَكَفّايَ فَيْضُ الْياسَمينِ

وَمِنْ فَمي شُموعٌ

تُنيرُ الْعُمْرَ في حالِكِ الْغَيْب (...)

أُبَشّرُ

بِالْأَنْصابِ تَسْقُطُ

بِالْأَسى يَغورُ

بِقُطْعانِ الْخَطايا

يَحُفُّها

سِياجُ حَناني

بِالسَّلامِ

وَبِالْخِصْب (...)

وَصايايَ:

كونوا أَوْفِياءَ لِحُزْنِكُمْ

وَلا تَطعَموا النِّسْيانَ

إِنْ يَقْسُ طينُكُمْ

أُخوَّتَكُمْ لا تَدْفِنوها بِسُخْطِكُمْ

وَلا تُجْفِلوا الْأَقْراطَ

فَهْيَ جُلودُكُمْ

وَلا تَهْجُروا أَوْطانَكُمْ دونَما ذَنْب

جُعِلْتُمْ لِرَتْقِ الْأَرْضِ مِنْ بَعْدِ فَتْقِها

بِإيمانِكُمْ أَنَّ الْقُلوبَ قَبائِلٌ

تَعارَفُ بِالْإيغالِ

بَينَ عُروقِها

فَلا تَسْتَبيحوا خَيْلَها وَخِيامَها

وَلا تَقْرَبوا الْأَوْحالَ عُذْرًا بِجَهْلِها

وَكونوا وَأَعْناقُ الْغُرورِ عَلى حَرْب

أَنا أَيُّها الْفانونَ فيكُمْ طَريقَةٌ

بِكُمْ تَنْجَلي أَو تَجْتَلي صَحْوَةُ الْقُطْب"،

ثم قَوْلَكَ مِنْ كَلِمَتِكَ "حُلُمٌ":

"كَاللَّحْظَةِ مُشْتَعِلًا حينَ أُقامِرُ بِالْماضي أَنْثالُ

أُتَرْجِمُ كُلَّ لُغاتِ الرَّغْبَةِ في أَحْلامِ الْيَقْظَةِ"؛

فرأى في ضَرورَةِ الثَّوْرَةِ على الظُّلْمِ وضَرورَةِ تَعْميمِها، اللَّتَيْنِ في قولك الأول – وفي كَفْكَفَةِ آلامِ الثَّوْرَةِ بآمالِها وإِخْفاقاتِها بِتَوْفيقاتِها، التي في قولك الثاني – وفي رَدِّ شَرائِعِ الثَّوْرَةِ إلى زُعَمائها وتَرْويجِ وَصاياهُمْ بين خُلَفائِهم وأَتْباعِهم، اللَّذَيْنِ في الثالث – وفي اقْتِحامِ الْماضي بِالْحاضِرِ، الَّذي في الرابع – رَأى في ذلك وُجوهًا مُخْتَلِفَةً مُؤْتَلِفَةً مِنْ ثَوْرَتِه الَّتي قاتَلَ بِها احْتِقارَ النّاسِ لإبائه، قِتالًا طَويلًا طَويلًا!

- ثُمَّ قالَ:

كِتابٌ بِسَبْعَ عَشْرَةَ كَلِمَةً: سَبْعٌ منها فَقْرِيّاتٌ، وَأَرْبَعٌ رَفْضيّاتٌ، وَاثْنَتانِ خَلْعيَّتانِ، وَأَرْبَعٌ ثَوْرياتٌ!

هذا – وَرَبِّ الْبَيْتِ – ما لا يَكونُ إِلّا مِمَّنْ آمَنَ بِالصَّعْلَكَةِ حَتّى صارَ هو نَفْسُه مَظْهَرَ كُنْهِها، وَحَرَصَ عَلَيْها حَتّى صارَ هو نَفْسُه لِسانَ حالِها؛ فَأَقْبَلَ يَتَأَتّى إِلَيْها، وَيُغْري بِها!

أُشْهِدُكُمْ –يا أَبْنائي– أَنَّني قَدْ قَبِلْتُه فيكُمْ، لَه ما لَكُمْ، وَعَلَيْهِ ما عَلَيْكُمْ!

شِعْرُ الْفَتَياتِ الْمَضْفورُ

تَتَحَرَّجُ شوادي الشعر أحيانا من عرض شعرهن على الناس؛ فربما فسروه بأنه من كشف ما ينبغي ستره، لا من البَوْحِ التَّثَقُّفيِّ الذي تَتَأَمَّلُ به الفتاةُ البائحةُ نَفْسَها، التَّثْقيفيِّ الذي تُتيحُ به الفتاةُ البائحةُ خِبْرَتَها لغيرها – حتى إذا ما أَوَيْنَ إلى والدٍ أستاذٍ أو أستاذٍ والدٍ يَعرفُ حَقيقةَ بَوْحِهِنَّ ويعطف عليهن، وَثِقْنَ به، وارتحن إليه، وعرضن شعرهن عليه؛ عسى أن يَدُلَّهُنَّ من أنفسهن على ما لم ينتبهن إليه، ثم من شعرهن على ملامح الخصوصية التي يَتَعَرَّفُ بها الصدق الفني.

ربما كانت شوادي الشعر الجامعيات أَجْرَأَ جُرْأَةً من غيرهن، ولكنهن لا يخلون من ذلك الحرج! لقد جاءتني فتاتان جامعيتان واحدة واحدة، تُقَدِّمُ كلٌّ منهما رجلا وتؤخر أخرى، وكأنها ذاهبة إلى النائب العام، لتعترف بجريمة لم ترتكبها؛ فانتزعتُ أقوالهما، ثم قعدت وحدي أقضي بينهما!

أولاهما **شُمَيْسَةُ النُّعْمانيَّةُ** التي تقف على عتبة التَّخَرُّجِ، بقصيدتها "**أَنامُ عَلى ضِفَّةِ الْحُلْمِ**" –وإن لم تعنونها!–:

"أنامُ

على ضفة الحلم بين الحقيقة والمستحيلْ

أنامُ فتصحو

رؤًى للحياة

وجوها معرفةً في سجلي

وأخرى مُعَرفة في سجل الغيوبْ

ورغم تمازج كل الوجوه بصمت مهيب

وقد غُسلت بالتشابه حقا

وَجَدْتُكْ

فَفَعّلتُ ذاك الرباط الخفيّ

شعاعًا إليكِ

كما الشمسُ

ترسل رابطها في النهارْ

يعانقُ بعض الديارْ

وصافحتُ قلبا قديما بقلبكْ

ولكن جِسْمَكِ ظَلّ يُباغتني بالغيابْ

لِتُخْفيكِ نيّاتُ بعض الأزقةِ

تلكَ الغريبةُ عنكِ وعني

فما مبتغاكِ إليها

فديتك رُدّي عليّ الجواب

فما أبطل العُجْبَ إلا السَّبَبْ

وإن استتارك من موجبات العُجابْ

ويزداد بُعْدُكِ عُمْقًا

ويزداد صَمْتُكِ وَقْعًا

فديتك عودي إليَّ

وإذ كثّفَ الغيبُ سُمْك الضباب

وإذ لم تعودي

سأبكيك حزنا يناثرُه الغيم في كل آنْ

سأبكيكِ طوعا وقسرا

بكل الذي فيّ من ملكات الحياةْ

فليس النواح كما قيل قِرْنَ البدن

ولكنه صوت حزن الفؤاد

الذي فارق الأبجدية من زمن الأولين

سأبكيك

منذ الزمان القديمِ

إلى الغد

حتى أرى الحلمَ

يفصلُ

بين الحقيقة والمستحيلْ".

والأخرى **عائِشَةُ السَّيْفيَّةُ** التي تقف على عتبة الدخول، بقصيدتها "**ثُنائيّات تِراجيديا الْعِشْقِ وَالْجُنون**":

"خذيني إلى خربشاتِ السطور إلى حيث

ملحمتي تحتويكِ

لتنتصفَ الروحِ في رقصات

الشموعِ وتنفضّ في قبضتيكِ

ذريني أمد بكل اتجاه

جسوري على البحرِ والبرّ وصلًا

لكيما تكونَ اتجاهَك دوما

فتختصرَ السيرَ في قِبلتَيْكِ

خذيني أسيرًا لملكِ القياصرِ

ضُمّي العروش بقبضةِ كفٍّ

وقولي لهمْ كيفَ يغدو الرّجالُ عَبيدًا

يهيمونَ في وجنتيكِ

سيلتهمُ النّور بوحَ الظلامِ وينسابُ

وجدي بلا مملكاتٍ ولا سلطناتٍ

ولا بعثراتِ خطوطِ يديكِ

أنا لستُ كاهِنَ كُنْسٍ بئيسًا ولا بائعًا في

النخاسِ رخيصًا

لكيما أساومَ كيْ أشتريكِ

دعي اللاءَ تصرخُ ملءَ البرايا تحيلُ

الأكاسرَ نوقًا عجافًا

تُعيدُ البياضَ إلى مُقلتيكِ

أعيدي نقاطكِ

بل رتبيها

وخطي بحبري ودمعي وظفري

ملاحمَ عشقٍ طواها الصقيعُ وعافتْ

طقوسُ القداسةِ فيها

عنيترَ سيّدَ عبلٍ وعبسٍ وملّتْ حكاياتِ

قيسٍ وليلى

فلا كونَ يفصِحُ عما يدور

إذا ما ارتميتُ صريعًا لديكِ

وضمّي النقائضَ ثمّ انسجيها

أقاصيصَ تروي وتحكي

بأني

اصطفيتُ الشقاء غرامًا وعشقًا

وأدمَنْتُ أنثى لعوبًا بَتولًا

فأخْلُدَ رمزًا على صفحتيكِ

سقيتُكِ عطرًا يُداعِبُ فجْري

فهيّا احتويني شروقًا أثيرًا

وهاتِ الحروفَ لكيما تطفّي

جموحي وكبتي إذا يعتريكِ

تعالي

لأرسِلَ فيكِ السرايا وأمتَهنَ اللثم منْ

شفتَيكِ

سنكتُبُ من حبّنا ما ثملنا نبيذًا

وسُكْرا يشلّ الجفونَ

يحرك في كفّه صولجانًا ورشّةَ فلٍّ

تعطر شوقي ولهفي عليك

أريني لماذا تضمّ النساءُ بنصفِ الليالي

ملوكَ العبادِ

لماذا تمشطُ تلكَ الصماصِمُ كبتًا يُعَرّى على

خافقيكِ

ولا تسألي فيمَ أقتصّ بعضي وأرميه ليلا

على كتفيكِ

ألستِ التي قطعَتْني خماسًا

رباعًا ثلاثًا

وأزجَتْ بنِصفي شخوصًا ترنّمُ

صارَ الغرامُ مخاضًا يبدّلُ مثلَ

الشرانِقَ تعبُدُ نفسا تَمَنَّتْ يديكِ

أكُلُّ النساءِ مزيجٌ غريبٌ

جنونٌ نقيضٌ وثوبٌ عريضٌ

يضيق إذا ما احتوى سترتيكِ

سئمتُ الرَّشادَ فعيشُ الجنونِ

ألذُّ وأشهى نبيذٍ قديمٍ

لِيُضحي الوصالُ غصونًا أفاءتْ حياةً

وسحرًا على سدرتيكِ

ويندمِجَ الصيفُ والشَّتْوُ روحًا

تحلقُ دونَ المسير ليالِيَ

تشدو كطفلٍ مطيعٍ مبالٍ

منابرَ تطفو على قبّتَيكِ

فهيّا نصلي نغني ونبكي

غناءَ المفارقِ والصبّ يا منْ

على قدميكِ يسير ويكبو الرجالُ

أنا البيدُ دونكِ يا سهلَ قلبي ولكنّ

ملكي عُبَيْدٌ لديكِ

خذيها حروبي وخلّي السطورَ

دواوينَ تروي حياتي وموتي

ذريها مقاصلَ تنشقُ حبلًا

مِنَ الودّ أرسى دعائِمَ حكمٍ

أواني شهيدًا مُعنّى بقيدٍ

وإن شئتِ أسميهِ غلًّا ونابًا

ليفتَرس الضّعْفَ مثلَ المهاةِ

تقطعها الضبعُ لحمًا وعظمًا

فذاكَ أنا حينَ لثمي يديكِ

وذاك التماسي هواكِ وعقلي

يتمتم غيظا ألمْ تعتزلها أيا قلبُ

صبحًا

فصحتُ خذي القلبَ في راحتيكِ

خذيهِ لندمج روحي بروحِكِ ننصُبَ نفسي

غمامةَ بوحٍ

أحاطتْ فضاءً حَوى مَظْهَرَيْكِ

هلمّي نرتّبُ لغزَ الطلاسِمِ نرسُمُ في الأفق

طهرَ العذارى

هلمّي لأقتصّ كلي لبعضي وأهديك إياهُ

مُزجًى بوردٍ

وألثَم ذا الكأس من كفتيكِ

لقدْ علمَتني حروبي لأجلِكِ كيفَ يصيرُ

المُتيّمُ ربًّا

يغذي القصيدَ على ضفتيكِ

وكيفَ يُحيلُ الخريفَ جمودًا

ويُحرقُ صيفًا شتاءً صقيعًا

ويغدو التّرابُ هناك نجيعًا

لأرميهِ قعرًا على قُلّتيكِ

وقولي برَبّكِ كيفَ استَحالَ

التمرّغُ توتًا ملا سلّتيكِ

هُنالِكَ فامْحي اختزالَ الزوايا

وأرخي ستائِرَ نزفي سجافًا

وأبقي صوامِعَ نَدْفي ركامًا

ومِنْ ثمّ

ضُمّي شتاتي

وحُطّي

جنوني وشاحًا على قُبلتَيْكِ".

ومن شاء أن يعثر بينهما على معالم ذلك التحرج، وجدها في إخراج الكلام من ضمير المتكلم المُحِبّ، لا المتكلمة المُحِبَّة التي أظنها صاحبة القصيدة!

لقد هربتا من مباشرة حديث الحب بلسانيهما، إلى الحديث بلساني محبيهما، وكأن ليس الحب إلا العبث العابث الشائع، الذي كره إلينا مادته اللغوية، حتى قال سيدنا الرافعي" "لَفْظُ الْحُبِّ نُفْسُه لِصٌّ لُغَوِيٌّ خَبيثٌ، يَسْرِقُ الْمَعانيَ الَّتي لَيْسَتْ لَه، وَيُنْفِقُ مِمّا يَسْرِقُ"!

ولكن ثم فرقا جليا يجده المتأمل، بين المحب الأول الضعيف الذي ينتظر مبادرة محبوبته، والمحب الآخر القوي الذي ينتزعها، ويَهيجها إليها. ذاك نائم ينتظر الحلم، وهذا يقظ ينتزع الحقيقة، فإن كان كل منهما حريصا على محبوبته، فمِنَ الْحِرْصِ ما قَتَلَ!

وأعجب ما في النصين، أن لكل منهما نصيبا من اسم صاحبته؛ فعلى النص الأول غِلالة من لين نعمة النعمانية في آخر خطاها بالجامعة، وعلى النص الآخر نِصال من حدة سيف السيفية، في أولى خطاها بالجامعة؛ فكأن سعة الحياة الجامعية كفيلة وحدها بتليين كل حدة!

ولكن صدق سيدنا أبو الطيب:

وَوَضْعُ النَّدى في مَوْضِعِ السَّيْفِ بِالْعُلا مُضِرٌّ كَوَضْعِ السَّيْفِ في مَوْضِعِ النَّدى

فليتني أستطيع أن أَضْفِرَ القصيدتين في جَديلَة قَصيدةٍ واحِدَةٍ، فيها لين النعمة وحِدَّة السيف؛ فلا يعجز المحب عن حبيبته عجز الأسير، ولا يبطش بها بطش الآسر!

الْعُصْفُورُ الْعُمَانِيُّ الْمُغَرِّدُ
(أَنَاشِيدُ الصَّقْرِيّ لِلْأَطْفَالِ)

في احتفال خريجي اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس (دفعة 2001م)، قُدِّمَ إليَّ صندوقُ هديةٍ خفية، أطبقتُ عليه بيديَّ خوفا عليها حتى أتمكن منها، فإذا هي عصفور مغرد أخضر معقوف المنقار مما نسميه بمصر "عصافير الجنة"، حاول أن يتفلت من بين يدي –وهيهات!– فأحكمت إغلاق صندوقه، وحملته لأُطلع عليه أطفالي؛ فكره ذلك مني بعض تلامذتي متمنيًا عليَّ إطلاقه، وعجب بعض زملائي قائلا: عُصفورٌ لِصَقْرٍ! فتمنيتُ أنْ لوقلتُها حين عرفتُه من شقوق الصندوق، وأضفت: يا وَيْلَه ويا سوادَ لَيْلِه! ولم يُقَدِّر أحدٌ عندئذ أنني سآخذه إلى أطفالي، لِنَخرج به جميعا معا إلى حديقة بيتنا، فنضم أيدينا بعضها إلى بعض مِعْراجًا يعرج عليه بأغاريده إلى سماء الحرية!

ولم يكن أطفالي ليرضوا مني غير ذلك!

كيف وقد كنت أُحَفِّظُهُمْ عندئذ قول أحمد شوقي في قصيدة "اليَمَامة والصَّيَّاد":

"يَمَامَةٌ كَانَتْ بِأَعْلَى الشَّجَرَهْ   آمِنَةً فِي عُشِّهَا مُسْتَتِرَهْ

فَأَقْبَلَ الصَّيَّادُ ذَاتَ يَوْمِ   وَحَامَ حَوْلَ الرَّوْضِ أَيَّ حَوْمِ

فَلَمْ يَجِدْ لِلطَّيْرِ فِيهِ ظِلَّا وَهَمَّ بِالرَّحِيلِ حِينَ مَلَّا

فَبَرَزَتْ مِنْ عُشِّهَا الْحَمْقَاءُ وَالْحُمْقُ دَاءٌ مَا لَهُ دَوَاءُ

تَقُولُ جَهْلًا بِالَّذِي سَيَحْدُثُ يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ عَمَّ تَبْحَثُ

فَالْتَفَتَ الصَّيَّادُ صَوْبَ الصَّوْتِ وَنَحْوَهُ سَدَّدَ سَهْمَ الْمَوْتِ

فَسَقَطَتْ مِنْ عُشِّهَا الْمَكِينِ وَوَقَعَتْ فِي قَبْضَةِ السِّكِّينِ

تَقُولُ قَوْلَ عَارِفٍ مُحَقِّقِ مَلَكْتُ نَفْسِي لَومَلَكْتُ مَنْطِقِي".

وأمثِّله لهم تمثيلا وأنا أخواليمام القديمُ، فيأمنون أولا، ويتمنون لوكانوا يماما لا تحدهم حدود ولا تحبسهم قيود– ويفزعون أخيرا، ويتمنون لوشهِدُوا فنبَّهو ا اليمامة، أوعَمِيَ الصيادُ فارتدَّ عليه سهمُه!

ثم ها هو ذا صاحبنا الصَّقْرِيُّ (الأستاذ سعود بن ناصر بن علي الصقري الشاعر العُماني الطَّروب الحَنون)، يتجرَّد من خَلْبة الصَّقْر (أَخْذَتِه) ومن صَرَّته (صَرْخَتِه)، لتصفوله طبيعةُ الطائر الباطنة، ويتجرَّد من سَطْوَة الرَّجُل ومن حِيلته، لتصفوله طبيعةُ الإنسان الباطنة، وتمتزج لديه طبيعتا الطائر والإنسان الباطنتان جميعا معا، ليصفوله أصل خلق الله الواحد؛ فإذا أغاريد العصافير وأناشيد الأطفال شيء واحد!

لقد تجاوز الصقري في أثناء النظم للأطفال إلى نظم ما يتغنون به في خَلَوَاتهم وجَلَوَاتهم، من حيث يعلم أنهم لا يستغنون عن الغِناء، فإذا لم يَسُدَّ لهم هذا المسد بما يُرَبِّيهم ويُعَلِّمُهم، سَدَّهُ غيره بما

لا يُرَبِّيهم ولا يُعَلِّمهم، فَرْض كفاية ينهض له بعضنا –وإلَّا أَثِمَنا جميعا– ينبغي أن نحمده لهم، ونشكرهم عليه.

وإذا وازنَّا مثلا بين "ديوان الأطفال" لأحمد شوقي الذي منه القصيدة السابقة و"العصفور المغرد" للصقري الذي جَدَّدَ لنا الذكرى، وقفنا في النظم للأطفال –وهو في هذا كالنظم للكبار– على نوعين مختلفين مؤتلفين: "الشِّعْر" الذي منه "ديوان الأطفال"، و"النَّشِيد" الذي منه "العصفور المغرد"، وفي فوارق اختلافهما وجوامع ائتلافهما كانت أبحاث علمية عمانية وغير عمانية، ولا يمتنع أن تكون أبحاث أخرى؛ إذ لا يخلوالمشهد مِنْ منافذ للنظر بِعَدَد عيون الناظرين!

من ذلك مثلا الخصائص العروضية؛ فقد اجتمع في "ديوان الأطفال" الشعر العَمُوديّ (المعروف منذ العصر الجاهلي، ذوالأبيات المتفقة الأوزان والقوافي)، والشعر المُشَطَّر (المعروف منذ العصر الأموي، ذومجاميع الأشطر المتفقة الوزن المهندسة القوافي) على سواء، وانفرد بـ"العصفور المغرد" الشعر المشطَّر إلا فَلَتاتٍ كانت من شعر المُقَطَّعات (المعروف في العصر الحديث، ذي مجاميع الأبيات المتفقة الوزن المختلفة القوافي)، وهو مُتَوَسِّط التَّبَسُّط بين الشعرين العَمودي والمشطَّر.

وقد اقتضت طبيعة الغناء في "العصفور المغرد" دون "ديوان الأطفال"، أن تُختار للأناشيد الأوزان القصار، وأن تقسم أبياتها على

قسمين: أولهما دَوْر مغني النشيد، والآخر قُفْل جَوْقَتِه (جماعة المردِّدين من خلفه)، كما في قوله من أنشودة "ما أجمل العصفور":

"يُرَدِّدُ النَّشيدْ بِصَوْتِهِ الْفَرِيدْ

فَيَمْلأُ الْمَكَانْ بِأَعْذَبِ الْقَصِيدْ

مَا أَجْمَلَ الْعُصْفُورْ

يُغَازِلُ الشَّجَرْ وَالْوَرْدَ وَالزَّهَرْ

وَيُنْعِشُ الْوُجُودْ كَزَخَّةِ الْمَطَرْ

مَا أَجْمَلَ الْعُصْفُورْ

نَرَاهُ فِي الْفَضَاءْ يَطِيرُ فِي صَفَاءْ

يَقُولُ فِي حُبُورْ مَا أَجْمَلَ السَّمَاءْ

مَا أَجْمَلَ الْعُصْفُورْ".

فكلُّ شطر من خمسةِ أشطرِ كلِّ مجموعة، ثُلُثُ بيتٍ رَجَزِيٍّ، أما "مَا أَجْمَلَ الْعُصْفُورْ"، فهو القسم الآخِر الذي تُرَدِّده الجَوْقَة. ولا تخفى هندسة الأشطر المستولية عليه وعلى ما قبله (أ–أ–ب–أ–ج، د–د–هـ–د–ج، و–و–ز–و–ج)، التي تستولي على ما بعده كذلك، ويتميز بها الشعر المشطر، ويَتَأَلَّقُ النشيد. لقد تعددت العناصر وتركبت في البيت الواحد من أبيات أنشودة "العصفور المغرد"، على حين لم تتجاوز الازْدِواجَ في البيت من قصيدة "ديوان الأطفال". ولقد اضطربت هذه الهندسة بين يدي الصقري من ثماني عشرة أنشودة (مادة "العصفور المغرد")، ثلاث مرات (أناشيد "أنا طالب"، و"نشيد

الشمس"، و"نشيد القمر")، وانصرف عنها مرتين (أنشودتَيْ "معلمتي"، و"سأبقى نظيفا")، إلى شعر المقطعات، وإن اجتهد أن يَشُدَّ شعر المقطعات فيهما إلى الشعر المشطر بترديد بعض اللوازم بين القطع!

ومن ذلك كذلك الخصائص اللغوية؛ فإنه إذا اجتمع "ديوان الأطفال" و"العصفور المغرد" على إيثار المفردات والأبنية العامة الاستعمال، افترقا في التراكيب؛ فتمسك "العصفور المغرد" فيها بمثل ما جرى عليه في المفردات والأبنية، واحتفى "ديوان الأطفال" بالتراكيب الخاصة الاستعمال، كما في "حَامَ حَوْلَ الرَّوْضِ أَيَّ حَوْمِ"، من قصيدة اليمامة والصياد السابقة، حتى بلغ مبلغ تركيب الحكمة بقوله منها: "وَالْحُمْقُ دَاءٌ مَا لَهُ دَوَاءُ"، وقوله: "مَلَكْتُ نَفْسِي لَوملَكْتُ مَنْطِقِي"!

ولكن لواطلع أحمد شوقي أمير الشعراء على "العصفور المغرد"، وما فيه من طباعة كل أنشودة على صفحتين وتَحَرِّي رسم مجالها الدلالي خلفها على أرض الصفحتين –وإن كان الصقري قد أَخَلَّ بهذا الأسلوب الصائب أحيانا معذورا وغير معذور– لَأَبَى عَلَى مطبعته القديمة إلا أن تجمع نسخ "ديوان الأطفال" –مهما كان موضعه من ديوانه الكامل– لتعيد طباعته على طريقة "العصفور المغرد"، التي أنعم الله بها علينا من إمكانات التِّقَانة الحديثة، فيما يحاول به الكتاب الورقي الذي لا غنى عنه، أن يُنَاصِيَ الكتاب الرَّقْمِيَّ الذي لا حيلة في انتشاره.

ربما خَطَرَ لبعض الناس أنَّ نَظْمَ الشعر للأطفال أَعْلَقُ بالمُبْتَدِئين، ونَظْمَه للكبار أَعْلَقُ بالمُتَقَدِّمين، حتى إذا ما بحثوا في تاريخ الشعر العربي وجدوا الأمر على عكس ذلك، ثم إذا ما تَأَمَّلُوهُ مَلِيًّا وقفوا على ما يأتي:

1 أن المُتَقَدِّمين ينظمون للأطفال ما كانوا يتمنون أن يُنْظَم لهم من قبل، وما يتمنون أن يُنْظَم لهم من بعد؛ وهل يعيشون كما نعيش إلا بين طُفُولَتَيْنِ!

2 أن المُتَقَدِّمين ينظمون للطبائع السليمة من قبل أن تفسد، بعد أن يئسوا من تثقيف الطبائع الفاسدة!

3 أن المُتَقَدِّمين يتلطفون بالكبار في أثناء النظم للأطفال، فيُسَرِّبون إليهم كبائر المعاني خِلْسَةً، ويتَّقون منهم صغائرَ المِرَاءِ!

وما زلت أذكر كيف قام في أحد محافل الشعر مَنِ اسْتَمَاحَ الحاضرين أن يُسْمعهم من شعر الأطفال، فاستَنْكَرَ بعضهم، وأَطْرَقَ بعضهم، حتى إذا ما أنشدهم "حِوَارٌ خَاصٌّ بَيْنَ الدَّجَاجِ" غَلَبَتْهُمُ الحُجَّةُ، واسْتَأْسَرُوا للمعاني!

"رَزَانُ"،
رسالة تخرج فراهيد المالكي

سلامًا لروحكِ بينَ الغمامْ
ملاكًا يحلقُ يَمحُو الظلامْ
يُغرِّدُ حبًّا ينيرُ الأكامْ
فيحيا على جانبيها الأنامْ
سلامًا سلامًا سلامًا سلامْ
أيا طُهرَ طيبةَ وردَ الخليلْ
ونسمةَ حَيفا وبُشرى الجليلْ
تناديكِ غزةُ يافا المقيلْ
سنرجعُ للقدسِ لا مُستحيلْ
سلامًا سلامًا سلامًا سلامْ
رزانُ الثباتُ رزانُ الوقارْ
سليلةُ مجدِ الأسودِ الخيارْ
فلسطينُ داري ونعمَ الديارْ
بِرغم الأعادي وكَيدِ الجوارْ
سلامًا سلامًا سلامًا سلامْ
رَحلتِ ولكنْ سيبقى مَثارْ

فبعدَ الظلامِ يجيءُ النهارْ

وبعدَ البذورِ ستأتي الثمارْ

سلامًا لروحٍ تَصونُ الذِّمارْ

سلامًا سلامًا سلامًا سلامْ

لأنتِ الشريفةُ ذاتُ العفافْ

لأنتِ المنيفةُ دونَ السِّخافْ

لأنتِ القويةُ نحنُ الضعافْ

ألا أشعلِ الحربَ قُمْ لا تخافْ

جحيماً لكمْ يا أعادي السلامْ

ليهنَ لكِ القلبُ ذاكِ المقامْ

رزانُ وليدة كل التحامْ

تُحاربُ بالعزمِ كل طَغَامْ

أيا رب بالحبِّ دين الوئام

نناجيكَ طَهِّر بلادَ الحَمامْ".

هذه قصيدة فراهيد المالكي في الممرضة الفلسطينية الشابة رزان النجار "شهيدة الإنسانية"، الملاك الراحل الذي اغتالته قبل أسابيع يد الشيطان الصهيوني الباغي؛ فلم يملك وهو على مشارف تخرجه في كلية العلوم بجامعة السلطان قابوس، إلا أن يعبر عن أن الشباب العماني العربي المسلم ولاسيما طلاب هذه الجامعة الغراء، لا يشغلهم

عن الهموم الكبيرةِ هم صغير؛ فالهموم عندهم واحدة، يمسك بعضها بحُجَز بعض.

وقد جعلها ست قطع، لتكون القطعة الأولى منها في طهر هذا الملاك الراحل الذي لا يجوز في حقه ما فُعل به، والثانية في تعلقنا به واشتمالنا عليه، والثالثة في رَمْزه لنا إلى أجلّ القيم عندنا، والرابعة في وَعده بالمضي في مثل سبيله، والخامسة في استنفار المؤمنين بذلك، والأخيرة في التفاؤل بالأمل، الذي من تفاءل به بَلَغه!

ست قِطَع من بحر المتقارب الذي يغري القارئ بنُعومته، حتى إذا جاءه انقلبت نعومتُه خشونةً؛ "أذلَّة على المؤمنين أعزَّة على الكافرين"– قوافيها متعددة الأروية متحدة سكون الروي وألف الردف، ليس أدل منها على أنه مهما خالَفَتْ بيننا الهَناتُ الهَيِّناتُ، فستؤلِّفنا المُهمات الجليلات، اللَّواتي مَن فَرَّط فيها أُكِلَ قبل غيره، مثلما أُكل الثور الأبيض!

في ضيافة الشريقي

من قديم يَضيف العلماءُ الشعراءَ (ينزلون عليهم ضيوفا)، منذ كان أبو عمرو بن العلاء أستاذ العلماء يَضيف بشار بن برد أستاذ الشعراء إلى اليوم، يَتَغَنَّمون قِراهم –وإكرام الضيف واجب– فيتخيَّرون لهم أطيب ما عندهم، "وَالْجُودُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الْجُودِ"، كما قال مسلم بن الوليد، وما شعرُ الشاعر وما نفسُه! لَئِن لم يكونا معًا لَيَكُونَنَّ أعجلُهما إلى اطِّراح صاحبه أُكْلَةَ الذئب المترصّد!

وقد ضِفْتُ سُليمان بن أحمد الشريقي؛ فضَيَّفَني قصيدتَه "قِرَى" الفائزة بجائزة "شاعر الخليل" الأولى، التي قدَّمها لي بالرسم الآتي:

"قِرَى..

1) وكانَ يُصغي..

–إلى ماذا؟

وكانَ يَرى..!

ويخلعُ الوقتَ حتَّى يَعبُرَ الأُطُرَا

2) وكانَ يَهربُ من أسمائِهِ،

ويدٌ تشدُّهُ نحوَها؛

فاستوحَشَ الصُّورا

3) وكانَ يُومِئُ للثَّلجِ الذي انكمشتْ

طُقوسُه فانطفا في رُوحِهِ شَرَرا

4) مِن وَشوشاتِ الأنا تَنسَلُّ عَتْمتُهُ

شفيفةً تفضحُ الضوءَ الذي اعتذرَا

5) وظلَّ يبحثُ عن مَعنًى..

ونافذةٍ منها يُطلُّ على أحلامِهِ سفرا

6) تملَّكَتْهُ فُصولُ الرِّيحِ فانكفأتْ

جِهاتُهُ في غَيَابَاتِ المَدى قدرا

7) ينزاحُ عن ظلِّهِ..

تغشاهُ لحظتُه..

يَفِرُّ منهُ إليهِ كلَّما عَثَرَا

8) حتَّى تلاشى ضبابا..

سقفُ عُزلتِه لهُ سماءٌ

على أبوابِها انتظرَا

9) هناكَ..

وانبلجَ الإنسانُ مِن دَمِه

صحوا تَنهَّدَ في صحرائِهِ مَطرا

10) ليُوقدَ الماءُ من خَيماتِه لُغةً

زرقاءَ يَبسُطُها للعابرينَ قِرى..".

قصيدة طَليّة، بسيطية الأبيات الوافية المخبونة العروض والضرب، رائية القوافي المفتوحة المجردة الموصولة بالألف، عشرة

أبيات مُوزَّعات على ستة وعشرين طَبَقًا (سَطْرًا)، دالّات على مبلغ كرم ضيافة صاحبها (قِرَاه)، بنفاسة المكوِّنات وشدة الاجتهاد في الإعداد:

أول أبيات "قراه" هذه العشرة صورة من مكابدته إدراك الوقت العجول قبل أن يتفلت منه، وثانيها صورة من مكابدته مدافعة الظن المريب قبل أن يُوئسه، وثالثها صورة من مكابدته اصطناع التغيير المرجو قبل أن يجمده البقاء على حاله، ورابعها صورة من مكابدته سياسة أنانية النفس الحَرون قبل أن يحتبس أثره، وخامسها صورة من مكابدته اصطياد الحلم الأبيّ قبل أن يختفي خياله، وسادسها صورة من مكابدته استخفاف الإقدام القتّال قبل أن يجني عليه استثقاله، وسابعها صورة من مكابدته توثيق الانتماء الأصيل قبل أن تتخطفه السبل، وثامنها صورة من مكابدته انتزاع الحرية الكريمة قبل أن يأسره القهر، وتاسعها صورة من مكابدته تقدير الوصول الرفيع قبل أن يضيع جهده، وعاشرها صورة من مكابدته تفجير الإبداع المدهش قبل أن تنصرف عنه الآمال المعقودة عليه.

تلك عشر مكابدات كاملة، أحسن بها مضيفنا ضيافتنا؛ فاستحق تقديرنا، ومثله لا يجتهد في الضيافة ليقال كريم، بل ليصدق نفسه، ومن صدق نفسه نجا، وليس أصدق للنفس من إطلاقها عن يقين وإخلاص وإتقان وثبات ورضا، حرةً توزِّع أقراءها (جمع قِرى)، على الناس جميعا، ضِيفانًا وغير ضِيفانٍ، مِرارًا مِرارًا، ما بَقِيَتْ وبَقُوا، رغبةً في تنوير بصائرهم وتقويم مسالكم وإخصاب إنسانيتهم.

أدب الأوبئة

الأدب لسان المشاعر، فإذا بثنا الأديب من أدبه أطلق عن مشاعره –و"لَابُدَّ لِلْمَصْدُورِ أَنْ يَنْفُثَ"، كما قال الجاحظ– ليُقيمنا في مثل مقامه إذا أحسنّا التلقي عنه. لقد عجب الشرطي في قصيدة البردوني "سندباد يمني في مقعد التحقيق"، من السندباد (رمز الحرية والطموح والجسارة)، أنه لم يَعرف عنه الأدب من قبل، ولكنه يراه الآن أديبا؛ فيسأله عن سر هذا التطور: "فَجْأَةً ظَهَرْتَ أَدِيبًا"! فيقول له: "مُذْ طَبَخْتُمْ مَآدِبِي"! وإذا شاء فهمها على أنه يثني على تشجيع الشباب الذي فَجَّرَ فيهم مواهب لم تكن، وإذا شاء فهمها على أنه يسخر من تَأْزيم الشباب الذي يُنطِق الَحَجر! وعلى المعنيين كليهما ينبهنا هذا الشاعر الكبير على أن نستعد لآثار النَّوازِل، أي المصائب الداهمة!

ولقد اختلف الناس في تلقي طوارئ نازلة وباء كورونا التي نزلت بهم أوائل عام 2020 الميلادي، ولا يدرون متى تتركهم: فكان منهم من استخف بها حتى تجاهلها، وكان منهم من اضطرب لها حتى عطَّل مسيرة حياته، وكان منهم من توقف فيها حتى يتبين مساره ويعيد ترتيب أعماله، وعن هذا الصنف الثالث أتكلم في هذا المقال؛ فقد كانت منه طائفة من المتأدبين (طلاب الأدب) والأدباء (أصحاب الأدب)، اشتغلت بتسجيل حركة المشاعر البشرية في أثناء تلقي وباء

كورونا، فاستحدثت نصوصا أدبية متعددة مختلفة تستحق أن تجمع لتوضع فيها أبحاث علمية متخصصة، ربما انتهت إلى تحديد معالم جنس أدبي جديد يجوز أن يسمى "أدب الأوبئة"، لا أدعي أنه لم يمر بالناس من قبل، ولكنني أدعي أنه جدت له معالم جديرة برؤيته جنسا جديدا!

من نصوص هذا الأدب قصائد طويلة وقصيرة ووسيطة، ابتدأها أصحابها، أو دُعوا إليها، أو تنافسوا فيها، لا أنكر أنها اشتملت على خطابةٍ أَعلَق بالنثر، ولكنني أدعي أيضا أنها لم تخلُ من بَوح شعري استقر في مكانه الطبيعي. وفيما يأتي أعرض نصا للأستاذ نصر بن محمد الخروصي، خريج قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية من جامعة السلطان قابوس، المنهوم بعلوم العربية وآدابها، الحريص على استمرار صلته بأنشطة الجامعة وكأنه ما زال فيها:

كورونا

لنصر بن محمد الخروصي

١٨ مارس ٢٠٢٠

"خطورتُك الكبيرةُ يا كُرُونا أثارتْ رعبَ كلِّ العالمينا

فأضحى الناسُ من رُحبِ النوادي إلى ضيقِ المنازلِ يُهرَعونا

وجافَوْا شغلَهمْ صبحًا مساءً وباتوا بالمحاذرِ مُلْتَهِينا

كأنك ناشرٌ في الأرضِ جندًا سراعًا للورى تَرمي المَنونا

حمانا اللهُ من ضرِّ الليالي ومن عبثِ الأعادي الماكرينا

وأَنعمَ بالسلامةِ والتعافي على الأوطانِ أجمعِها قُرونا

يسودُ بها الأمانُ بلا وباءٍ تُراعُ به قلوبُ الهانئينا".

قصيدة قصيرة أراد لها صاحبها أن تكون رد فعل مساويا للوباء في القوة ومضادا له في الاتجاه، فاختار لعَروضها بحر الوافر الوافي وقافية النونية المفتوحة المردفة بياء المد أو واوه، وحرص في لغتها على أن تكون سهلة قريبة خفيفة سلسة، وقدم الاعتراف بخطر وباء كورونا الشديد وما حوَّل من أحوال الناس، ليوهمنا أنه من ذلك الصنف الثاني الذي ذكرناه في أصناف متلقي الوباء، ثم ختم باستنفار إيمان عميق كفيل بتأليف الجهود ضد الوباء، فأكد أنه من الصنف الثالث!

ثم

"الْحَمْدُ لِلهِ

الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا

وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللّٰهُ"؛

صَدَقَ اللهُ الْعَظِيمُ!